

AL-DOHA MAGAZINE 155
السنة 13 - العدد 155 - محرّم 1442 - سبتمبر 2020
Year 13 - No. 155 Muharram 1442 - September 2020

أمين معلوف: **أنقذوا لبنان**

نبيل سليمان: **الجوائز لا تقيس تحوُّلات الرواية**

ميشيل أونفراي.. **تهمة الشعبويّة**

بيروت
فاجعة بحجم مدينة!

الزمن المكيافيلي

ملتقى الإبداع العربي والثقافة الإنسانية









مشارب الثقافة وظمأ المُثقَّف عربيّاً

ممّا يُتداول في الأمثالِ أنّ فلاناً يذهبُ إلى البحرِ ويعودُ منه ظامئاً! وهذا المثل الدارج يجد مصداقيّته وتطبيقه الفعليّ في واقع الأغلبية الساحقة من المُثقَّفين العرب الذين يعانون من الضحالة وهم في بحرٍ من الثقافاتِ وأمواجٍ متضاربة من تراثِ الحضارات، يعانون من الظمأ ومن التصحُّر الفكريّ وهم بين يدي مشاربٍ كبيرة من كلِّ معينٍ وكلِّ منبع.

اليوم لا داعي لكي يذهب المُثقَّف إلى البحر، بل يجد البحر الثقافيّ والزخم المعرفيّ الواسع في متناول يده، وهو قيد تسجيل الدخول إلى الشبكةِ العنكبوتيّة والإطلالة من منافذها الهائلة من وسائط تواصُل وما شابه، فما الذي يبقي المُثقَّف العربيّ خارج الحلبة المعرفيّة؟ وما الذي يضع بوجهه السدود؟

في غالب الأمر أنّ الدَاءَ يكمن في النمطيّة الثقافيّة المقيتة والتقليد القاتل الذي يحذو حذوها، أو لنقل إنه بلاء الطيف الاجتماعيّ الأكبر الذي ينبذ الأقلام التي تغرِّد خارج السرب ويعنِّف الأدمغة التي تأتي بالإبداعاتِ وبكلِّ جديد، والتي لم يسمع بها الناس في آبائهم الأولين ولا هم ورثوها من آبائهم وألفوا عليها أجدادهم.. نعم في بيئاتنا الاجتماعيّة يُرهقنا التراث التليد ومنهجيّة التوارث الفكريّة التي تجمِّد العقول وتضع التخوم على مقياس الماضي البعيد لا على متطلَّبات الحاضر الملحّة وتطوُّراته الهائلة، ولا حسب استشرافات المُستقبل.

هذا الارتهان الثقافيّ للماضي ليس كفيلاً حتى بأن يجعلنا كأسلافنا لو أردنا أن نكون مثلهم في الوقتِ الحاضر، لأنهم إنما ضخوا هذا التراث الثقافيّ في حينهم فكان مواتياً للزمان والمكان، وكان مهيمناً على غيره من الثقافاتِ الأخرى التي كانت تغص في الخرافات والترهات، وأمّا أن نستدعي هذا التراث والطرائق والمنهجيّات القديمة لتعاطيها في الفترة الراهنة، فهو ليس من المنطق في شيء، ولن يجعلنا رواداً في حاضرنا على غيرنا كما رفع أسلافنا من قبل على غيرهم، وعلى العكس؛ فالنتائج التي نراها اليوم كارثيّة على مستوى انحياز المُثقَّفين إلى النظرةِ الاجتماعيّة والقوميّة والقُطريّة الضيِّقة التي لم تتَّسع حتى للقوميّة العربيّة الجامعة، بل اقتصرت على المُهاترات والصراعات بين القوميّات الصغيرة، فكلُّ مثقَّف يصدر بنكهة بلده وانحيازها السياسيّ وتيارها المذهبيّ السائد. وإذاً فنحن على بُعد سحيق من التبادُل الثقافيّ حتى بين العرب واتساع الرأي بين أبناء اللّغة الواحدة، فكم هو بُعدنا عن التبادُل الثقافيّ مع باقي المشارب الثقافيّة والتعاطي مع كلِّ الأعراق والألوان والانتفاع من التجارُب الأخرى والاستفادة من أخطائها ومن نجاحاتها!

لا بدّ من نفضِ الغبار، وتحدّي النسق والتنميط، والخروج عن الجمود الاجتماعيّ والفكريّ، وتجاوز الحدود العرفية، والابتعاد عن التحيُّزات المذهبيّة والسياسيّة الفرعيّة، من أجل بث الروح في أقلام المُثقَّفين والمُفكِّرين العرب، وهم بدورهم يجدِّدون روح الثقافة المُجتمعيّة. ولا بدّ من التحلّي بالموضوعيّة، والتخلّي عن حالة التشبُّث بوجهات النظر اللامنطقيّة، والإيمان بنسبية الخطأ والصواب في المجالات الثقافيّة التي تمنح المجال للتنوُّع وتسمح بالاختلاف، وهذا أضعف الإيمان من أجل الانطلاق على الأقلّ، أما اللحاق بالركب الثقافيّ للأمم الرائدة فهو ما يزال بعيداً وليس مستبعَداً، ولكنه رهن التغيير والتجديد وتعاطي المشارب الفكريّة وتقبُّل المنهجيّات جميعاً.

رئيس التحرير

رئيس التحرير

فالح بن حسين الهاجري

مدير التحرير

خالد العودة الفضلي

التحرير

محسن العتيقي

التنفيذ والإخراج

رشا أبوشوشة

هند البنسعيد

فلوه الهاجري

جميع المشاركات ترسل باسم رئيس التحرير عبر البريد الالكتروني للمجلة أو على قرص مدمج في حدود 1000 كلمة على العنوان الآتي:

ص.ب.: 22404 - الدوحة - قطر

البريد الإلكتروني:

editor-mag@mcs.gov.qa

aldoha_magazine@yahoo.com

تليفون : 44022295 (974+)

فاكس : 44022690 (974+)



ثـقـافـيـة شـهـريـة

العدد 155

السنة الثالثة عشرة - العدد مئة وخمسة وخمسون
محرّم 1442 - سبتمبر 2020

تصدر عن:
إدارة الإصدارات والترجمة
وزارة الثقافة والرياضة
الـدوحـة - قـطـر

صدر العدد الأول في نوفمبر 1969، وفي يناير 1976 أخذت توجهها العربي واستمرت في الصدور حتى يناير عام 1986 لتستأنف الصدور مجدداً في نوفمبر 2007.

الاشتراكات السنوية

داخل دولة قطر

الأفراد	120 ريالاً
الدوائر الرسمية	240 ريالاً

خارج دولة قطر

دول الخليج العربي	300 ريال
باقي الدول العربية	300 ريال
دول الاتحاد الأوروبي	75 يورو
أمـيـركـا	100 دولار
كـنـدا وأستراليا	150 دولاراً

التوزيع والاشتراكات

تليفون : 44022295 (974+)
فاكس : 44022690 (974+)

البريد الإلكتروني:
distribution-mag@mcs.gov.qa
doha.distribution@yahoo.com

الشؤون المالية والإدارية

finance-mag@mcs.gov.qa

ترسل قيمة الاشتراك بموجب حوالة مصرفية أو شيك بالريال القطري باسم وزارة الثقافة والرياضة على عنوان المجلة.

مواقع التواصل

@aldoha_magazine
Doha Magazine
aldoha_magazine

الموزعون

وكيل التوزيع في دولة قطر:

دار الشرق للطباعة والنشر والتوزيع - الدوحة - ت: 44557810 فاكس: 44557819

وكلاء التوزيع في الخارج:

سلطنة عُمان - مؤسسة عُمان للصحافة والأنباء والنشر والإعلان - مسقط - ت: 009682493356 - فاكس: 0096824649379/ الجمهورية اللبنانية - مؤسسة نعنوع الصحفية للتوزيع - بيروت - ت: 009611666668 - فاكس: 009611653260/ جمهورية مصر العربية - مؤسسة الأهرام - القاهرة - ت: 002027704365 - فاكس 002027703196/ المملكة المغربية - الشركة العربية الإفريقية للتوزيع والنشر والصحافة، سبريس - الدار البيضاء - ت: 00212522249200 - فاكس:00212522249214

الأسعار

دولة قطر	10 ريالات	المملكة المغربية	15 درهماً
سلطنة عمان	800 بيسة	الجمهورية اللبنانية	3000 ليرة
جمهورية مصر العربية	10 جنيهات		

الغلاف:



تقارير | قضايا





























www.dohamagazine.qa

أمين معلوف:

أنقذوا لبنان من الموت

وُلِد في بيروت عام 1949، تحصَّل على جائزة «غونكور» عن رواية «صخرة تانيوس»، عام 1993، انتُخِب للأكاديمية الفرنسية عام 2011، في كرسي «كلود ليفي شتراوس - Claude Lévi-Strauss».
أمين معلوف، روائي وكاتب دراسات تتميَّز بملاحظة واضحة للعالم وآليّاته. حذّر في كتابه «الهويّات القاتلة» (1998)، بناءً على تجاربه مع الحرب الأهليةً في لبنان، من خطر الادِّعاء الهويّاتي الذي يؤدِّي إلى إلغاء الآخر. في كتابه الأخير «غرق الحضارات» الحائز على جائزة «توداي - Today» لعام 2019، حلّل معلوف، بوضوح، الأزمة في العالمَيْن: العربي، والغربي. ما الذي تُلهمه المأساة الجديدة التي أصابت بلده الأمّ؟ هل مازال الوعد بحلم جديد أكثر انفتاحاً، نقلته أرض الأرز من خلال وجودها ذاته، كما لاحظ الجنرال «ديغول»، مناسباً، اليوم؟ الكاتب الكبير وافق على الاعتراف لـ«لوبوان».

لوبوان: كيف كان شعورك أمام هذه الصورة الرهيبة لبيروت، والتي تبدو كأنها تغرق، من جديد، في مشاهد الحرب؟

- **أمين معلوف:** تطلَّب مني الأمر يوماً كاملاً، أمام الشاشات، لفهم أنّ الذي حدث في بيروت ليس صفحة إضافية في النزاع اللامنتهي الذي يصيب بلدي الأمّ. الأمر لا يتعلَّق بانفجار نووي كما هو واضح، بل لا يتعلَّق، كذلك، بانفجار «غير تقليدي». لتوضيح ما قلت، أقدِّم مقارنة: تفجير «أوكلاهوما سيتي»، عام 1995، وهو الهجوم الأكثر دمويّةً الذي تَمَّ ارتكابه على أراضي الولايات المتَّحدة، قبل أحداث 11 سبتمبر/أيلول، كان سببه قنبلة محلّية الصُنع تحتوي، هي الأخرى، على نترات الأمونيوم، كانت تزن ثلاثة أطنان. «القنبلة»، في مرفأ بيروت، تزن ألف مرّة أكثر منها! لابدّ من أخذ هذه الأرقام بعين الاعتبار لفهم معنى الصور التي انكشفت أمامنا. كيف يمكن تفسير أن هذا المستودع بقي مليئاً بالمواد المتفجّرة لفترة طويلة؟ إهمال؟ إشارة لدولة لاتزال قابلة للانفجار؟ حتى وإن كان يمكن أن تنفجر «القنبلة»، عرضيّاً، فما حدث ليس «كارثة طبيعية»، بالتأكيد. الصدفة والحظّ السيِّئ لا علاقة لهما بهذه المأساة، إلّا لتحديد أنّها حدثت هذا العام، لا العام الماضي أو الذي سبقه. ما تسبَّب في هذه الدراما هو الفساد، هو الإهمال. إن وجود هذه الشحنة من النترات، في هذا المكان، أصلاً، ولعدّة سنوات، لا يمكن تفسيره إلّا بإرادة بعض المافيا المحلّية بيعَ هذا المنتج، عندما تصبح الفرصة سانحة. وإذا لم تتدخَّل السلطات، بالرغم من التحذيرات التي وُجِّهت إليها، فلأن البلاد مليئة بالمناطق الخارجة عن القانون، حيث تنخرط الفصائل المختلفة في التهريب المربح. لا شيء من هذا عَرضيّ، طبيعيّ، أو يُعزى إلى سوء الحظّ...

كيف لأرض الأرز، التي كانت تمثِّل وعداً اقتصاديّاً وطائفيّاً، وعداً للحرّية وتقارباً بين الشرق والغرب، أن تصل إلى هنا، مع أن نصف سكّانها تحت عتبة الفقر، والفوضى تزداد تفاقماً؟

- ليس من السهل تفسير الانحراف، لكنّه ليس عصيّاً على التفسير. من بين عديد العوامل التي لعبت دوراً سلبياً، غالباً ما يُلقى اللوم على البيئة الإقليمية، التي هي كارثية، فعلاً. لكن، إن اضطررت إلى الإشارة، بإصبعي، إلى العامل الأكثر تحديداً، الذي يفسِّر أكثر من غيره، لماذا لم تتمكَّن لبنان من مواجهة التحدّيات العديدة التي واجهتها منذ ولادتها، فسأشير- دون تردُّد- إلى الطائفية. ما يشكِّل مشكلة ليس وجود أقلّيّات عديدة وغير متشابهة؛ فهذا أمر واقع، وهو سبب وجود البلد، وكان ميّزة أساسية لنجاح النموذج اللبناني وإشعاعه. المشكلة، في نظري، هي المشروع الوطني...الذي يرتكز على تجاوز مختلف الانتماءات للأقلّيّات نحو انتماء وطني مشترك، والذي لم تتمّ متابعته بالطاقة والوضوح اللازمَيْن، بالشكل الذي جعل المواطنين يصبحون ملزمين، وأحياناً رهائن للزعماء السياسيين والدينيين لأقلّياتهم، الذين هم- بدورهم- أصبحوا ملزمين ورهائن للأجانب الذين يحمونهم. بالإضافة إلى ذلك، هناك ظرف مشدّد: الاقتصاد الليبرالي القائم على الخدمات، والذي يضمن- بلا شكّ- ازدهار البلاد خلال سنوات عديدة، لكن لم تصاحبه دولة قويّة تحاول فرض تشريعات ملزمة وممارسة جبائية كبيرة، من أجل التمكُّن من أداء دورها بالكامل. في لبنان، دفعنا، لفترة طويلة من الزمن، قدراً قليلاً من الضرائب، بالشكل الذي جعل السلطات العامّة لا تمتلك، إطلاقاً، الموارد لتزويد البلد بنظام تعليمي حديث، وصحّة عامّة أو حماية اجتماعية. مع التراجع، من الواضح أنّ وجود دولة قويّة وحاضرة، فقط، هو ما يمكنه أن يوحِّد الشعب اللبناني، يقويّ الروابط بين المواطنين والسلطات العامّة،



ويقلِّص من شكل اعتماد اللبنانيين على زعماء أقلّيّاتهم. وقد أدّى انعدام الثقة في دور الدولة، إلى تقويض هذا التطوُّر الذي يُعَدّ ضرورياً.

الكلمات التي قالها «ديغول» سنة 1965، حول لبنان: «هي أمّة مستقلّة، مزدهرة ومثقّفة» ترنّ، بمرارة، اليوم. هل يمكن للبنان أن يدّعي أيّاً من كلماته، اليوم؟

- أنتم محقّون في القول إن تلك الكلمات ترنّ، بمرارة، هذه الأيّام. عندما قالها، كان يبدو أنّ البلد يقترب من هذا المثل الأعلى. لكن هذه الكلمات المنطقية ترسم، في نظري، المستقبل الذي يمكن أن يأمله اللبنانيون وأصدقاء لبنان.

ما رأيك في أن نبدأ بـ«أمّة»؟

- من ناحيتي، لا يمكنني أن أستسلم لهذه الفكرة المنتشرة، اليوم، في كلّ القارات، وهي أنّ الأمّة يجب أن تقوم على انتماء ديني مشترك. تأسيس أمّة على أساس انتماء ديني، أو عرقي أو عنصري، هو فكرة جدّ خاطئة، سبَّبت الكثير من المآسي عبر التاريخ، وستكون- بالتأكيد- غير متوافقة مع روح بلدي الأمّ. الفكرة التي سادت تأسيس لبنان، هي فكرة جعل الناس من جميع الطوائف، وكلّ الأصول، يعيشون معاً، بتنظيم علاقاتهم بالشكل الذي يجعل من كلّ شخص من بينهم يحسّ بأنّ البلد، بأكمله، يعود إليه. لا أدّعي، بالتأكيد، أنّ التجربة نجحت أبعد من ذلك، لكنّي لم أستسلم، أبداً، للحكمة المتواضعة والكسولة التي تقوم إن مثل هذا التعايش مستحيل.

العالم كلّه عبارة عن فسيفساء من الأقلّيّات: أوروبا فسيفساء، أميركا وآسيا، أيضاً. وإذا أخضعناهم لمنطق التجزئة، فسيأتي وعد الألف نزاع. السؤال ليس معرفة ما إن كان الأفراد المختلفون، من حيث اللون أو من خلال الاعتقاد، يمكنهم العيش معاً، أو أن يطلق عليهم (مواطنون). السؤال يتعلّق بمعرفة كيفية جعلهم يعيشون معاً، وكيف نجعلهم يحسّون بأنهم جزء من أمّة واحدة. وفي هذه المسألة، التجربة اللبنانية (حتى وإن لم تنجح حتى الآن) يجب أن تبدأ، من جديد، في لبنان وفي أماكن أخرى، حتى تبلغ النجاح.

ما معنى «مستقلّ»؟ هل تعني أن البلد يبدو، على الدوام، لعبة للقوى الخارجية التي تعمل داخله، ربّما، منذ إنشائه، مثل إيران التي يعتمد عليها حزب الله القوي مباشرة؟

- أن تكون مستقلّاً، اليوم، بالنسبة إلى بلد مثل لبنان، يعني أن تكون قادراً على قول «لا»، عندما يكون هناك سعي لإقحامها، بالقوّة أو بالتهديد، في نزاعات ليس لها الرغبة في خوضها، وليس لها، بوضوح، مصلحة في المشاركة فيها. هذا الاستقلال فقدته لبنان منذ سنوات، ومن الواجب أن تستعيده. ولقول الأشياء بصراحة، بلدي الأمّ ليس له ميل ليكون مركزاً عسكرياً متقدّماً في الصراع الإسرائيلي العربي. ليست له أيّ مصلحة في أن يتمّ استغلاله، لا من قِبَل القادة الإيرانيين، ولا من قِبَل أولئك الذين يعملون على خنقهم. ولم تكن له أيّ مصلحة، أمس، في التدخُّل في الحرب الأهلية السورية؛ لا من أجل مساعدة نظام الأسد، ولا لمساعدة الثوّار. كلّ هذه الأخطاء ناتجة عن فقدان لبنان القدرة على اتّخاذ قراره بنفسه باعتباره راشداً.

دعنا نواصل العَدّ: «تزدهر» وهي متضرّرة اقتصادياً، اليوم؟ مثقّفة؟

- أنتم محقّون في الإشارة إلى أنّ كلّ هذه الكلمات ترنّ، بشكل مخزٍ،



إلى جانب صور الدمار المادّي والدمار المعنوي اللذين نراهما بأعيننا، اليوم. لكن، لنأخذ قسطاً من الراحة، وندع أرواحنا تتجوَّل، للحظات، خارج المسار المحطَّم. ألا تستطيع هذه المأساة الهائلة أن تجلب التقدُّم للبنانيّين، لكلّ الأقلّيّات مجتمعةً، ولباقي العالم؟

لتحقيق هذا التقدُّم، لا بدّ من مبادرة عالمية، يشارك فيها الأعضاء الخمسة الدائمون لدى مجلس الأمن في الأمم المتَّحدة: فرنسا، والولايات المتَّحدة، وروسيا، والصين والمملكة المتَّحدة. أصرّ: الخمسة جميعهم، معاً، وفي البداية، لا أحد سواهم، باستثناء الاتِّحاد الأوروبي، ربَّما، معاً يؤسّسون إدارة مؤقَّتة مكلَّفة بإعادة بناء البلد المنكوب في كلّ القطاعات التي لم تعد تعمل. البدء بإصلاح البنى التحتية، وشبكة الكهرباء، وتسيير النفايات، وإصلاحات الطرقات، والموانئ والمطارات.. إعادة إحياء الاقتصاد ليصبح مزدهراً، والذي هو متوقّف، اليوم، من خلال إعادة إقامة البنى التحتية الاجتماعية، والصحّية، والتعليمية، ثم عصرنة المؤسَّسات السياسية للبلد، من خلال تنظيم انتخابات حرّة، عندما يحين الوقت...كلّ دولة من الدول الخمسة «الكبار» سترسل إلى الموقع مجموعة تقنّيين ومديرين ذوي مستوى عالٍ، بالإضافة إلى وحدة عسكرية من أجل الحفاظ على السلم المدني. وستحظى هذه الإدارة الدولية المؤقَّتة، بتمويل كبير، ستستمرّ لسنوات، وستكون، في المقام الأوّل، تحت مسؤولية السلطات الدولية مجتمعةً.

لكن الجميع سيصرخون من أجل التدخُّل، وقد سبق لـ«ماكرون» أن تعرَّض لذلك، خلال زيارته لبيروت، لأنّه تجرَّأ على الخروج إلى الشوارع، والتحدُّث عن «محاربة الفساد»، ورأى البعض، في موقفة، ذكرى الانتداب الفرنسي على لبنان.

- لا مكان لمفاهيم مثل «تدخُّل» أو «انتداب» في الرؤية التي أقترح. يجب ألّا نخطئ في القرن! الأمم المتَّحدة مهمَّتها المجيء لمساعدة البلدان التي تكون في حاجة إليها. لبنان، التي هي عضو مؤسِّس، والتي كانت أحد مصمّمي الإعلان العالمي لحقوق الإنسان عام 1948، هي اليوم في ضائقة، ولها الحقّ في كلّ المساعدة اللازمة لتقف على قدمها، ثانيةً. يجب مساعدة لبنان في احترام سيادته وكرامة كلّ مواطنيه.

إنّ وجود قوى أساسية في العالم، اليوم، سيضمن أنّه لن تكون أيّة تصفية حسابات مع الفصائل المحلّيّة، ولا مع مختلف القوى الإقليمية، ولا حاجة إلى اللجوء إلى القوّة المسلحة...ربّما هذا مجرَّد حلم، لكنني مقتنع بأنّ جميع الأطراف، دون إستثناء، في لبنان وفي المنطقة وفي العالم، سيكسبون كثيراً بوضع آليّة مماثلة. ويبدو لي أنّ فرنسا، التي أبدت تعاطفاً كبيراً مع لبنان، بعد هذه المحنة الأخيرة، خاصّة مع زيارة الرئيس «ماكرون»، يمكن أن تكون حجر الزاوية لمثل هذه المبادرة العالمية التوافقية. عملية الإنقاذ هذه لن تكون الطريق الوحيد الممكن لإنقاذ لبنان من الموت، ستشكّل، أيضاً، خطوة حاسمة نحو إعادة بناء نظام دولي جديد بهذا الاسم، وغيابه مؤلم جدّاً، اليوم، تحت كلّ السماوات.

ما معنى أن تكون لبنانياً؟

- أن تكون لبنانياً معناه أن تؤمن، بعمق، بالحاجة الملحّة إلى تعايش مشترك منسجم، و- ربَّما- حتى اندماجي، بين مختلف مكوّنات الإنسانية... وفي هذا، أنا لبناني، وسأبقى كذلك إلى آخر نَفَس. ■ **ترجمة: عثمان عثمانية**

المصدر:

Christophe ONO-DIT-BIOT, Amin Maalouf «Empêcher le Liban de mourir.» Le Point, N°2503 (13 Aout 2020), pp.93-96 .



بيروت أو جروح الضوء!

تاريخُ بيروت الحديث مُرتبطٌ، في جانب كبير منه، بضَوئها الثقافيّ الحَيويّ في القرن العشرين، ولكنّه مُثقلٌ، في الآن ذاته، بالهزّات العنيفة التي عاشتْها هذه المدينة وما خلّفتْه هذه الهزّات من جُروح لا تنفصلُ، بوَجه عامّ، عن جُروح لبنان المُقترنة، أساساً، بالاختيار السياسيّ في هذا البلد، وبتنوُّع تركيبته الاجتماعيّة المُتحصّلة مِن تاريخه البعيد، وبتعدُّده الدينيّ والطائفيّ، وبامتدادات هذا التنوّع والتعدّد في تعقّد علاقة الداخل بالخارج في لبنان.

كانت الهزّات التي عرفَها لبنان وعرفتْها، بوَجه خاصّ، مدينة بيروت، مُنذ الحرب الأهليّة مُنتصَف سبعينيّات القرن الماضي وما تلاها من اجتياحات إسرائيليّة سافرة، تُضاعفُ جُروحَ ذاكرة المدينة، وتُضاعفُ، في الآن ذاته، الحاجة الدائمة إلى ضَوء الثقافة الحُرّ والمُقاوِم، الذي إليه انتسبَت بيروت في الزّمن الحديث، وأسْهمَت، بقوّة، في إشعاعه باعتبار ما اضطلعَت به المدينة، على هذا المستوى، عربيّاً. إنّه الضّوء الذي به تمكّنَت بيروت، لعوامِلَ عديدة، من أنْ تصيرَ، في خمسينيّات وستينيّات القرن الماضي، مدينةً ذات سُلطة ثقافيّة في مُحيطها العربيّ، أي أن تصيرَ مدينةً لإنتاج الأفكار والرُّؤى والتصوّرات الحداثية، وتأمين امتداد هذا الإنتاج وترسيخ تأثيره خارج لبنان. بهذا الضوء، أيضاً، تمكّنَت بيروت، لا من أنْ تُمدِّدَ إشعاعَها في المُحيط العربيّ وحسب، بل من أنْ تضطلعَ كذلك بمسؤوليّة الضيافة الثقافيّة، التي لم تتسنّ تاريخيّاً إلاّ لمُدُن مَحدودة في العالَم، أي أنْ تصيرَ فضاءً حرّاً، ووِجهةً للمُبدعين والكتّاب والمفكّرين العرب، بما جعلَ بيروت مدينةَ لقاء فكريٍّ وأدبيٍّ. إنّه لقاءُ الضيافة الذي أغنَى الأفكارَ والرؤى، واتّسعَ للاختلاف، ورَسّخَه في أُفُق يَنشدُ الحُرّيّة، وساهمَ في تقويّة تنوُّع المدينة الثقافيّ وفي اكتسابها وَضعاً اعتباريّاً ظلَّ غيرَ مُنفصل عن كلّ ما هَيّأها لاستحقاق ريادتها الثقافيّة. إلى جانب هذه الضيافة، التي تحتاجُ كلَّ مدينة مُهيَّأةٍ للاضطلاع بها إلى بنية ثقافيّة ومناخ حُرّ، نَهضَت بيروت، أيضاً، انطلاقاً من انتصارها لفكرة التصدّي والمُمانعة، بضيافةِ أصوات المُقاوَمة، وذلك باحتضانها للمنفيّين، وللفدائيّين الفلسطينيّين. وقد شكّلَ هذا الوجهُ الثاني للضيافة جانباً من وَجه المدينة المُشرق، الذي ترتّبت عليه، هو كذلك، تبعاتُ الانتصار للحرّيّة في مُحيط مشحون بالصّراعات.

لا يتحقّقُ الاضطلاع بالضيافة الثقافيّة، الذي تسنّى لبيروت، إلاّ للمُدن التي يَقترنُ اسمُها بما هو ثقافيّ، بل تكونُ الحياةُ في هذه المُدن قائمةً، أساساً، على البُعد الثقافيّ، بوَصفه حاجةً وُجوديّة تَسري في تفاصيل الفضاء اليَوميّ، وبوَصفه، أيضاً، حصانةَ العيش المُشترك، ودِعامةَ مفهوم الاجتماع الحُرّ والحداثيّ الذي ظلّت لبنان، دَوماً، تَنشده. إنّه المفهوم الذي استوعَبتْه بيروت بوُعُود الحُرّيّة التي كانت تترسّخ فيها، وبشرارات الضّوء الثقافي المُستقبليّة التي كانت تشعّ من فَضائها، وإنْ بقيَ مفهومُ الاجتماع الحُرّ، وصيَغُ تحقُّقه وترسُّخه في الحياة اليوميّة، مُحاصَراً، دوماً، في هذه المدينة، وفي لبنان، على نحو عامّ، بعتمة السياسة. ظلّ الاجتماع، الذي كانت بيروت ترسمُهُ لحياة حُرّة هَشّاً أمام صلابة السياسة، لأنّه بقيَ دوماً مُهَدَّداً بمُوجِّهات المُحدِّد الطائفي الذي تسلّل إلى النظام السياسيّ للبلد، ومُعطَّلاً بضيق الحسابات السياسيّة، وبالعوائق التي تعترضُ تأسيسَ مُواطَنة حداثيّة مُتحرِّرة من المُحدِّد الديني أو الطائفيّ؛ مواطَنة قائمة على مبادئ حُقوق الإنسان الكونيّة التي لا تتقيّدُ، لا بالعرقيّ ولا بالطائفيّ ولا بالدينيّ. إنّ جانباً من تاريخ بيروت الحديث يُمكنُ أنْ يُقرأ انطلاقاً من مَسار عوائق السياسة لوُعُود الثقافة. كثيراً ما تأتّى لعَمَى السياسة وعتمتها أنْ يَحجُبا ضوءَ الآفاق التي تنشدُها الثقافة، وأنْ يُطفِئا شرارةَ الوُعود التي يرسُمها الفكرُ الحُرّ. لذلك لم يَتمكّن الضّوء الثقافي، الذي أشعّ في بيروت في خمسينيّات وستينيّات القرن الماضي، مِن أنْ يَمنعَ حُدوثَ الحرب الأهليّة التي أنهكَت البلدَ في السبعينيّات لمدّةِ عَقد ونصف. كانت هذه الحَربُ شاهدةً على الإخفاق في إرساء المفهوم الحداثيّ للمُواطنة الذي كان مُضمَراً في الديناميّة الثقافيّة للعَقدَيْن السابقَيْن؛ أي المفهوم الذي يُحقّقُ العيشَ المُشترك القائمَ على استيعاب الاختلاف، بوصفه قوّةً وإغناءً لهذا العيش، لا بوصفه تأجيجاً للإقصاء وللصراعات الدمويّة. فرغم أنّ الضّوءَ الثقافيّ



يبقى، دوماً، أكثر شسوعاً من ضيق السياسة، بما تُتيحه رَحابةُ الفنّ وسعةُ الخيال الأدبيّ وأسئلةُ الفكر، لهذا الضّوء، من إشعاع، فإنّ ضَيقها كثيراً ما حاصرَ هذا الشسوع، وقلّصَهُ، وعرقلَ امتداداته في الاجتماع، أي في الحياة اليَوميّة وتفاصيلها.

نادرةٌ هي المُدُن التي تَهيّأ لها، تاريخيّاً، أن تكونَ مَركزاً ثقافيّاً، وأن تكون فضاءً للضيافة الثقافيّة، أي فضاءً حُرّاً يَستقبلُ المفكّرين والكتّاب والمُبدعين من بُلدان مُختلفة، ويُهيِّئ لهُم المناخ الفكريَّ والاجتماعيَّ والسياسيّ المُحفِّز على الكتابة والإنتاج، ويُتيحُ لهُم الحرّيّة التي بها تحيَا الكتابة. فلبنان الذي عُرِفَ، مُنذ النصف الثاني من القرن التاسع عشر، بهجرة مُثقّفيه إلى بقاع العالَم، وبإسْهامهم التاريخيّ في تأسيس ما عُرف بأدَب المهجر الذي أنتجَ مُبدعاً من قيمةِ جبران خليل جبران، هو عينُه لبنان الذي هيّأ بيروت، بناءً على ما تسنّى لها مِن عوامل، كي تكونَ فضاءً لاستقبال المُثقّفين من العالم العربيّ، ومكّنَها من الاضطلاع بمسؤوليّة الضيافة الثقافيّة الحُرّة. فكانت بيروت بمَوقعها المتوسّطي، وباحتضانها للثقافة المتوسّطيّة القائمة على أسُس العيش المُشترك، مُؤهَّلة حتى جغرافيّاً لأنْ تنفتحَ على الضفّتيْن، وأن تُهيِّئَ من هذا الانفتاح ما صنعَ وَضْعها الاعتباريّ، الذي تحقّق، من جهة، استناداً إلى تجاوُبها، ثقافيّاً، مع الزمن المعرفيّ للضّفة الأخرى، واستناداً إلى إسهامها، من جهة أخرى، في إرساءِ ثقافةِ التحديث في ضفّتها، أي داخل لبنان وفي البلدان العربيّة، بوَجه عامّ.

لا يَستقيمُ التفكير في مُحاولات النهوض الثقافيّ الحداثيّ في العالم العربيّ، مُنذ النصف الثاني مِن القرن التاسع عشر إلى ستينيّات القرن العشرين، دون استحضار الدور الرياديّ لمدينة القاهرة، ولمدينة بيروت بَعدها، على نحو غدا معه التاريخُ الحديث لبيروت غيرَ مُنفصل، بجُروحه وآلامه، عن دَورها الثقافيّ. فقد اضطلعَت بيروت، في الزمن الحديث، بدَورٍ رياديّ بيِّن على المُستوى الثقافيّ، إذ شكّلت، إلى جانب القاهرة، مَصدراً ثقافيّاً امتدّ أثرُه إلى مُختلف بلدان العالم العربيّ. وهي، بذلك، من المُدُن التي اضطلعَت تاريخيّاً بمهمّة التأثير الثقافيّ الذي لا يَستقيم إلاّ بتوفّر عوامل إحداثه، وفي مُقدّمتها التوفّر على مُؤسّسات ثقافيّة. تجسّدَت هذه المؤسّسات، من بَين ما تجسّدت فيه، في تطوّر صناعة الكتاب، وفي التوفّر على نخبة مثّقفة مؤهَّلة لإنتاج خطاب فكريّ وأدبيّ مُتجاوب مع زَمن المعرفة، على النّحو الذي أهّلَ المدينة، كما تقدّمَت الإشارة إلى ذلك، لأن تُشكّلَ فضاءَ لقاء فكريٍّ وأدبيٍّ، وأهّلها لأن تُشكّل، في الآن ذاته، منارةً ثقافيّة تمتدُّ خارجَ حُدودها. تبدَّت هذه القدرة على التأثير، الذي اضطلعَت به بيروت، من ديناميّة دُور النّشر في صناعة الكتاب، ومن احتضان هذه الدُّور لأسماء فكريّة وأدبيّة وازنة من داخل لبنان ومِن مُختلف الأقطار العربيّة، حتى لقد تحوّلَ نشرُ المؤلّفين لكتُبهم في لبنان، إلى تزكيّة معرفيّةً، بحُكم السلطة الثقافيّة التي اكتسبَتْها مدينة بيروت، وبحُكم السّمعة العلميّة التي حظيَت بها مُؤسّساتُ دُور النشر فيها. بهذه المُؤسّسات التي اهتمّت بالطّبع والنشر، غدَت بيروت مصدراً للكتاب الثقافيّ المُنحاز للرّؤى الحداثيّة ورافداً للتصوّرات النازعة إلى التغيير، إذ اضطلعَت العديدُ من المؤلّفات، التي تكفّلت دُور النشر في بيروت بطبْعها وتوزيعها في بلدان العالم العربيّ، بإنجاز دالٍّ في تاريخ الثقافة العربيّة الحديثة، وبعَمل حَيويّ في التثقيف وإرساءِ فِعل القراءة، وفي ترسيخ رُؤى حداثية وتصوُّرات جديدة. عرَفَت المؤلّفات المنشورة في بيروت، التي أنتجَها مفكّرون وأدباء من داخل لبنان وخارجه، امتدادَها الفكريّ والأدبيّ بتوزيعها في العالم العربيّ، وهو ما ترتّب عليه أثرٌ تثقيفيّ مُتشعِّب. فبقدر ما تسنّى لهذه المؤلّفات أنْ تخلقَ



قُـرّاء فـي مُختلـف بلـدان العالـم العربـيّ، تأتّـى لهـا، أيضـاً، أن تُحـدثَ، فـي هـذه البلـدان، تفاعُـلاً ثقافيّـاً مـع قضايـا التحديـث والتجديـد، ومع أسـئلة الفنّ والإبـداع، وأسـئلةِ الأجنـاس الأدبيّـة والنقـد الفكـريّ والأدبـيّ، فـكان امتـدادُ بيـروت خـارج لبنـان ضَـوءاً ثقافيّـاً، وكرَمـاً فكريّـاً أفـادَت منه القـراءةُ في مُختلف البلـدان العربيّـة، فكثيـرٌ مـنَ المثقّفيـن، اليـوم، يَعترفـون بمـا تعلّمـوه مِـنْ كرَم بيـروت المعرفـيّ وبمـا تحصّـلَ لهُـم مِـن ضَوئهـا الثقافـيّ.

إلـى جانـب مـا اضطلعَـت بـه دورُ النشـر البيروتيّـة فـي التثقيـف والتحديـث، أسـهمَت، أيضـاً، المؤسَّسـات الصّحافيّـة التـي شـهدَتها هـذه المدينـة فـي إغنـاء البُعـد الثقافـيّ وتقويّـة حيَويّتـه. وهـي الحيَويّـة التـي كان لهـا دَورُهـا، أيضـاً، فـي إكسـاب المدينـة وَضْعَهـا الاعتبـاريّ، إذ شـكّلت التجربـة الصّحافيّـة، فـي بيـروت، لحظـةً رئيسَـة فـي تاريـخ الصّحافـة العربيّـة، حتّـى ليتعـذّرُ الحديـث عـن الصّحافـة فـي الزّمـن الحديـث بالعالـم العربـيّ، وبوَجـه خـاصّ الصّحافـة الثقافيّـة، دُون اسـتحضار مُنجَزهـا وديناميّتهـا فـي مدينـة القاهـرة، أوّلاً، وفـي مدينـة بيـروت بَعدهـا، التـي تميّـزَ نشـاطُها الصّحافـيّ بإسـهام المُثقفيـن وبحرصهـم النقـديّ





على إغناء هـذا النشـاط وجَعْـل الصّـوت الإعلامـيّ مُحَصَّنـاً بالمَعرفـة. إنّـهُ ملمـحٌ آخَـر مـن مَلامـح الضّـوء الثقافـيّ فـي بيـروت، الـذي اختـرقَ التجربـةَ الصِّحافيّـة وحصّـنَ الإعـلامَ، فـي فتـرة تاريخيّـة، مـن آفـةِ تحويـل الـكلام إلـى كتابـة، ومـن كارثـةِ الاسـتخفاف بالمَعرفـة، ذلـك أنّ الانحـدار الـذي عرفَتـه، فيمـا بَعـد، الصِّحافـةُ المكتوبـة، بوَجـه خـاصّ، والإعـلام، بوَجـه عـامّ، فـي كلّ الأقطـار العربيّـة، راجـعٌ، إلـى جانـب عوامـلَ أخـرى، إلـى تَحَلُّـل الإعـلام مـن الثقافـة ومـن المعرفـة، وإلـى التجـرُّؤ، فـي الآن ذاتـه، علـى الحديث باسْـمهما، بمـا أتـاحَ ظهـورَ نَمـط مـن الصّحافيّيـن لا ثقافـةَ لهُـم، بـل مـا يُوجِّههـم، أساسـاً، هـو مُمارَسـة الإعلام بمُعـاداةِ الثقافـة. كمـا لـو أنّ المسـارَ التاريخـيّ للصِّحافـة العربيّـة كان يَتحقّـق، متـى اسـتحْضَرنا ضَـوءَ القاهـرة وضَـوء بيروت المُشـعَّيْن، وهـو يَرسـمُ مَنحـى انحداريّـاً بالانفصـال التدريجـيّ عـن الثقافـة. فبانقضـاء كلِّ عَقـد زَمنـيّ، كان يتعمّـقُ الانحـدارُ أكثـر، بإصرار غريـب على الابتعـاد، تدريجيّاً، عـن الثقافـة، حتـى غـدا الإعـلامُ المكتـوب والإعـلام المَرئـيّ مُضادّيْـن للثقافـة، وحَريصَيْـن علـى تَسـفيهها وهَدمهـا باسْـم الثقافـة نفسِـها.

مِـن تجلّيـات الديناميّـة الثقافيّة المُتعـدِّدة في بيروت، مـا شـهدَتهُ هذه المدينـة، أيضـاً، مـن تجمُّعـات وحـركات فكريّـة وأدبيّـة راهنَـت علـى التحديـث فـي الفكـر والأدب، وشـكّلَ تأسيسُـها، وامتداداتُهـا عبـر منشـوراتها، لحظـات رَئيسـة فـي بنـاءِ ذاكـرة الثقافـة العربيّـة الحديثـة، إذ يتعـذّرُ التأريـخُ للأفـكار الحديثـة، فـي العالـم العربـيّ، دون اسـتحضار هـذه الحـركات والتجمّعـات، ومـا اضطلعَـت بـه مـن أدوار. مـن النمـاذج القويّـة لهـذه الحـركات، يُمْكـن اسـتحضار مجلّـة «الآداب» التـي أسّسـها سـهيل إدريـس فـي النصـف الأوّل من خمسـينيّات القـرن الماضـي، ومجلّـة «شـعر» التـي أسّسَـها يوسـف الخـال بمعيّـة أدونيـس فـي النصـف الثانـي مـن هـذا العَقـد نفسـه. وقـد نهضَـت المجلّتـان بـدور تحديثـيّ فـي إذكاء ضَـوء بيـروت الثقافـيّ؛ ارتبطَـت الأولـى منهُمـا بـالأدب، بوَجـه عـامّ، فيمـا توَجّهـت المجلّـة الثانيـة إلـى الشـعر، وظلّتـا معـاً، مـن داخـل الاختـلاف الـذي تولّـدَ بينهمـا فيمـا بعـد، مُنشـغلتيْن بقضايـا تحديـث الرّؤيـة إلى الإنسـان والاجتمـاع، ومُنشـغلتيْن بقضايـا اللغـة والأدَب والشـعر، بـل يُمكـنُ النظـر حتى إلـى السّـجال الـذي حكـمَ العلاقـة بيـن المجلّتيْـن بوصفـه مظهـراً مـن مظاهـر الاختـلاف الثقافـيّ. كان تأسـيسُ مجلة الآداب، زَمَنئذ، مُسـتجيباً للزمـن المعرفي الـذي بـه تأثـرَ سُـهيل إدريـس فـي أثنـاء إقامتـه بباريـس، ولا سـيَّما تأثـره بمجلّـة «الأزمنـة الحديثـة» التـي كان يُصدرُهـا «سـارتر». هكـذا، كانـت حمولـة المذهـب الوُجـوديّ واضحـة فـي مفهـوم المجلّـة، عـن «الالتـزام» فـي الكتابـة كمـا كانـت حمولـة المفهـوم مشـدودة، أيضـاً، إلـى التَوجُّـه القَومـيّ الـذي ارتضتْـه المجلّـة ودافعَـت عنـه. أمّـا مجلّـة «شـعر» فقد جسَّـدَت تفاعُلاً قويّـاً مع زَمنهـا المعرفيّ، وفتحَـت لتحديـث القصيـدة، الـذي انطلـقَ مـن العـراق، مسـالكَ حاسـمة فـي مـا عرَفتْـه الكتابـة الشـعريّة، لا فـي لبنـان وحسـب، بـل فـي العالـم العربـيّ بصـورة عامّـة.

إنّ ضـوء بيـروت الثقافـي، الـذي تـمّ الإلمـاح إلـى بَعـض المظاهـر التي جسّـدَتْه فـي القـرن الماضـي، كان مُهيَّـأً، بحُكـم التنـوّع والتعـدّد اللذيْـن يُميّـزان تركيبـة لبنـان، لأنْ يقـودَ إلـى بنـاء مُجتمـع حداثـيّ يَسـتثمرُ تعـدُّدَه فـي إرسـاء مُواطَنـة قائمـة علـى القيَـم الكونيّـة لا على اعتبارات دينيّـة وطائفيّة، أي أنّ ضـوءَ الثقافة والفكـر الحُـرّ كان مُؤهَّـلاً لأنْ يُسـهمَ فـي ترسـيخ نظـام سياسـيّ لا يرتهـنُ إلـى التوازنـات الدينيّـة والطائفيّـة. فكلّمـا كانـت تركيبـة مُجتمـع مـن المُجتمعـات مُتنوّعـة ومُتعـدِّدة، كان أفقـه مُشـرعاً على احتماليْن؛ إمـا أنْ يتحوّلَ هذا التعـدّد والتنـوّع إلـى إمـكان خَصيـب لبنـاء مجتمـع حداثـيّ مُسـتند إلـى قيَـم العَيـش المُشـترك الكونيّـة، وإمّـا أن يغـدوَ هـذا التعـدّد والتنـوّع عائقـاً أمـام كلّ بنـاء حداثـيّ. والحـال أنّ جُـروح بيـروت، مُنـذ القـرن الماضـي، لا تنفـكُّ تكشـفُ أنّ ضوءَهـا ظـلّ يَصطـدمُ، دومـاً، بعتمـة النظـام السياسـيّ الـذي احتكـمَ إلـى بنيـة التوازنـات، بمـا جعـلَ بيـروت رهينـةَ، لا توازُنـات سياسـيّة داخليّـة وحسـب، بـل رهينـةَ حسـابات خارجيّـة، أيضـاً.

عندمـا تغـدو ذاكـرةُ المدينـة، أيِّ مدينـة، مُثقلـةً بالجـراح أكثـر مـن علامـات الضّـوء الصـادر مـن صَوتهـا الحُـرّ، فذلـك معنـاه أنّ المدينـة تحتـاجُ لأنْ تخـرُج مـن نَفسـها، وتتحـرّرَ ممّـا يَحجبُهـا عـن ذاتهـا. لقـد كان مشـهدُ بيـروت المأسـوي، فـي الرابـع مـن غشـت/ أغسـطس، 2020 وهـي تحتـرق بَعـد الانفجـار المُهـول، دالّاً، بمعنـى مـن المعانـي، علـى اسـتفحال عوامـل تجفيـف ضَوئهـا، الـذي كان، دومـاً، وَعـداً مسـتقبليّاً. مُفجـعٌ أن تقتـرنَ بيـروت، هـذه الأيّـام، فـي شاشـات العالَـم، بالخـراب والدمـار، هـي المدينـة التـي كان ضوؤُهـا الثقافـيّ ينتصـرُ للحيـاة، ويُنيـرُ المسـالكَ التـي تُقـوّي الأمـلَ فـي المُسـتقبل. ■ **خالد بلقاسم**

صورة بيروت الأخيرة

آخر صورة لبيروت، هي صورة هذا الانفجار الرهيب في مرفئها، بداية أغسطس/آب، العام الحالي، حينما أصبحت بيروت كولاج الانفجار النووي.. هذا الانفجار انتزعها، فعليّاً، من شرق شاتوبريان، ونرفال، وليس استعاريّاً كما ظنّ الصحافي الفرنسي الذي كتب مقالته في «اللوموند» في زمن الحرب الأهليّة، في السبعينيات. أمّا صورة هذه الفوضى الكونية، من الجثث المترامية والبنايات المتداعية وكسر الزجاج، فهي ليست صورة لبيروت فحسب، بل صورة استعارية لنا.

مشاهد الدمار المروِّعة، البنايات المتهاوية، الزجاج المتطاير، أعمدة الفولاذ المتلوية، الجثث الممزَّقة، الأوساخ، الدخان، السخام... هذه المشاهد الأبوكالبسية هي التي كانت تظهر، جليّةً، عبر الكلمات المنتقاة، بعناية فائقة، في تقارير الصحافيِّين الأوروبيِّين والأميركيِّين، عن دمار الحرب الأهليّة في بيروت، والتي كانت تنشرها «الغارديان» و«الواشنطن بوست» و«اللوموند» و«الكورييه دولا سيرا»، منذ العام 1975 إلى العام 1990، ومنها تقرير الصحافي الفرنسي الذي زار بيروت في العام ذاته، لينقل مشاهد الحرب الأهلية الرهيبة التي دارت رحاها هناك، فعبَّر عن أسفه بمشاهد المدينة المدمّرة التي «بدت ذات يوم ملكًا لـ... شرق شاتوبريان ونيرفال»، وهذه العبارة هي التي يستهلّ بها إدوارد سعيد كتابه «الاستشراق»، ومنها يؤكّد أن الشرق هو اختراع أوروبي، تقريباً، وهو، منذ العصور القديمة، مكان للرمسنة الأوروبية الفاقعة. لكننا، الآن، في العام 2020، بيننا وبين هذا التاريخ أربعون عاماً تقريباً، حيث حلّ الدمار، مرّة أخرى، في مشهد أكثر قسوةً من مشاهد الحرب الأهليّة، وللأمكنة الحضرية ذاتها التي تجتمع فيها النخبة العابرة للطوائف: منطقة الحمرا، عين الرمانة، مار مخايل، الجميزة، رأس بيروت... لقد حلّت الحجارة المحطَّمة والجثث المتناثرة محلّ الكائنات الغريبة، والأماكن المرمنسة والذكريات الرائعة التي حلم بها الزوار الأوروبيون في القرن التاسع عشر، وبدايات القرن العشرين.

في واحدة من أجمل روايات أمين معلوف، «صخرة طانيوس»، الرواية التي تتضافر فيها الأحداث والأزمان معاً، حينه تذكّر بعوالم الكاتب الألباني «إسماعيل قادريه» وأسلوبه في رواية الأحداث الكبيرة في الدولة التي تُعَدّ نقطة غريبة وسط العالم المسيحي الأوروبي، مثلما تُعَدّ لبنان نقطة مريبة، بتاريخها المسيحي، وسط العالم الإسلامي، فقد أدرك أمين معلوف، مثلما أدرك قبله «قادريه»، أن رواية سلسلة من الأحداث المتعاقبة في نقطة التقاطع الطائفي والديني والسياسي والجغرافي للبلدان التي تنوء بثقل تاريخها وأزمانها وشخصياتها، أمر بالغ العسر. وعلى خلفية ولادة لبنان قبل قرن ونصف قرن من الزمن، أي في العام 1835، تدور أحداث هذه الرواية في البلاد الغامضة الصغيرة التي كانت تعيش في كنف سلاطين آل عثمان وجندرمتها التي تحكمها بالبنادق والكونجيرات، حيث تجد الطوائفُ الأسرارية والدينية نفسَها وسط صراعات الإنجليز والفرنسيين والروس. وعلى هذه الخلفية المتشابكة التي تشبه خلفية ألبانيا المسلمة في العالم المسيحي الأوروبي، التي عبَّر عنها «قادريه»، في رواياته، أجلى تعبير، يفصّل أمين معلوف مصائر شخصيّاته الجبلية ذات الملامح الطيّبة والوادعة؛ من الشيخ فرنسيس الإقطاعي، إلى شخصيّة بولس المتذبذبة، ومن شخصيّة جريس الغريبة إلى شخصيّة جبرائيل الغامضة، حيث تقع في متوسِّط هذه الشخصيّات المتناقضة «لميا» المارونية الجميلة التي تلد طانيوس، من دون أن يعرف أحد ما إن كان الابن الشرعي لجريس، أو الابن غير الشرعي للإقطاعي الشيخ فرنسيس. وسرعان ما تتحوَّل هذه الشخصيّة العاديّة إلى الشخصيّة المعجزة، بل تتحوَّل إلى نقطة الجذب التاريخي، لتكون مفصل الأحداث التي ستشعل المآسي المتعاقبة، والكوارث المتمفصلة مع مآسي لبنان الذي وجد نفسه، فجأةً، ومن دون أيّ استعداد، يعيش دوّامة الصراعات الكبرى. وفي نهاية روايته، يجعل أمين معلوف بطلَه طانيوس يختفي هكذا، من دون أن يعرف أحد إلى أين ذهب، وتبقى منه حكايته التي يتناقلها أهل الضيعة، وصخرة تحمل اسمه حتى اليوم. صخرة، جلس أمين معلوف عليها، ذات يوم، يتأمَّل البحر الواسع، وقرَّر أن يكتب رواية جديدة ليتعرَّف إلى هويّة لبنان وتاريخه:

فلبنان الذي يكتب أجمل النصوص باللغة العربيّة يتحوَّل، على يد بعض أهمّ مثقَّفيه، إلى لبنان اللاعربي؛ فعروبته القادمة من لغته العربية وثقافته ليست قدَراً، إنما قدره هو قوميَّته اللبنانية التي وُلِدت على يد شارل قرم، وميشال شيحا، وسعيد عقل، وشارل مالك. في تلك الفترة، عاشت بيروت فورة أخرى من الأفكار الطاحنة، وفي أجمل مقاهيها ونواديها في شارع الحمرا، كانت النقاشات تشهد صخباً عالياً، ولا يعرِّف لبنان، على يد أجمل شعرائه، إلّا بذاته، كما قال كمال يوسف الحاج، يوماً، أن مبنى لبنان هو هويَّته الخاصّة، ولا هويّة خاصّة للبنان خارج قوميَّته اللبنانية، ولا مجال، تحت سمائه وفوق أرضه، لغيرها من القوميّات المزعومة.

ومع ظهور مجلّة «الآداب» التي كان سهيل إدريس والنخبة القومية العربيّة أبرزَ كتابها، وهم: عبدالله الدايم، وأمين شويري، ورئيف خوري، ومنير بعلبكي، أخذت نخبة من المثقَّفين اللبنانيين تستعيد، ليس خطّ القومية العربيّة الذي ابتدأه في لبنان أمين عازوري، في كتابه «يقظة الأمّة العربيّة» الذي صدر في العام 1905، في أوج انحلال الرابطة الإسلامية، وتفكّك الدولة العثمانية، وصعود المطالب العربيّة بالاستقلال، وهو خطّ الحداثة والانفتاح على الغرب، بل خطّ الحركة الناصرية وخطابها المعادي للغرب والرأسمالية والكولونيالية، بل أصبحت مصر بالنسبة إلى هذه النخبة هي الدولة البروسية التي لعبت الدور الأكبر في توحيد ألمانيا على الطريقة الاستبدادية البسماركية. غير أن الأمر لم يكن سهلاً، فقد ظهرت، في هذا الوقت، تماماً، مجلّة «شعر» لتقع بالحدّ النقيض لتوجُّهات «الآداب» العروبية، فقد تحلّق حولها النخبة الأهمّ من مثقَّفي الحزب القومي الاجتماعي السوري: يوسف الخال، وأدونيس، وأنسي الحاج، ومحمد الماغوط، وهنري حاماتي، وأسامة عانوتي، وعبدالله قبرصي، لتستمرّ أيديولوجيا التمايز بوتيرةٍ أكثر حدّةً، وأعنف، لا سيَّما بعد أن أصبح الفيلسوف شارل مالك وزيراً للثقافة. فراح البعض يتحدَّثون عن تعدُّدية حضارية في لبنان، رابطاً اللبنانيين بالفينيقيين، والمسيحيين بالجراجمة والمَردة، بل أنكر بعضهم عروبة لبنان؛ الأمر الذي فجّر جدالاً ثقافياً محتدماً بين مجلّتَيْ «شعر» و«الآداب»، وصار الشكل الشعري



كنايةً عـن الخـلاف الفكـري والأيديولوجـي والحضـري؛ ففـي الوقـت الـذي تبنَّـت فيـه مجلّـة «الآداب» قصيـدة التفعيلـة، تبنَّـت مجلّـة «شـعر» قصيـدة النثـر. رافقـت هـذه الصراعـات حركـة فكريـة أخـرى، هـي جماعـة «الحضـارة المتوسِّـطية» والتـي تزعَّمهـا هنـري فرعـون، وميشـال شـيحا، وعـدد مـن المفكِّريـن المسـيحيين، بالإضافـة إلـى كُتّـاب جريـدة (لوجور) الناطقة باسـم الكتلـة الدسـتورية. وأصبحـت محاضـرة ميشـال شـيحا، فـي العـام 1942، عـن هويّـة لبنـان، هـي دسـتور الحـركات المضـادّة للحركـة العربيّـة، فشـيحا (المفارقـة أنـه مـن أصـل عراقـي) لا يعتبـر اللبنانييـن فينيقيِّيـن كمـا يعتقـد إميـل إده، ولا عربـاً كمـا يعتقـد عـازوري، إنمـا اللبنانيـون- بـكلّ بسـاطة- هـمّ شـعب لـه خصائـص مميَّـزة تحتـوي علـى مزيـج مـن الأثنيّـات والطوائـف التي يربطهـا تاريـخ مشـترك وموقـع جغرافـي مميَّـز، فيماثـل لبنـان، هكـذا، دول المتوسِّـط فـي جنـوب أوروبـا، التـي تضمّ فرنسـا وإيطاليا واسـبانيا. وقـوّة هذا التيّـار كانـت بتبنّـي الأحـزاب السياسـية المسـيحية الكثيـر مـن أفـكار شـيحا، وخاصّـةً تلـك الأحـزاب التـي خرّجـت الزعامـات الأولـى لرئاسـة الجمهوريـة فـي عهـد الانتـداب.

إن انفجـار الحـرب الأهليّـة، فـي العـام 1975، ليـس نتيجـة لمقتـل جوزيف أبو عاصـي، وفشـل محاولـة اغتيـال كميـل شـمعون، ومجـزرة الأوتوبيس في عين الرمانـة. إن انفجـار الحـرب الأهليّـة هـو انفجـار هـذا الصـراع؛ صـراع الأفـكار غيـر الناضجـة وغيـر المختبـرة، والعروبيـة البروسـية، واللبنانيـة الانعزاليـة، حيـث لـم تعـد بيـروت نقطـة تقاطـع الشـرق والغـرب كمـا أراد لهـا المصلحون الأوائـل، بـل نقطـة تناقـض وصـراع بيـن الأيديولوجيـات المحتدمـة، والمصالـح الإقليميـة المتصارعـة، والهيمنـات الدوليـة المتنازعـة. وهكـذا، تهدَّمـت بيروت بالأفكار قبـل أن تتهـدَّم بالمدافـع.

لقـد مثَّلـت بيـروت المشـرق، بـكلّ وجوهـه؛ مشـرق الثقافـة، ومشـرق التجّـار بالنسـبة إلـى الغربييـن، كمـا أنهـا مثَّلـت الغـرب بـكلّ وجوهـه؛ غـرب الأفـكار، والموضـة، والتقليعـات، والميـدان الحضـري مـن مسـارح وصحـف، ومطابـع، وتيّـارات... هكـذا كانـت بيـروت، عقـوداً، بالنسـبة إلـى المثقَّفيـن العراقييـن والسـوريين والأردنيين والفلسـطينيين الهاربين من تكميم الأفواه والسـجون والنزاعـات والانقلابـات، والأدهـى أن جـلّ هـذه الفظاعـات قامـت علـى يـد «العروبييـن» أنفسـهم. بينمـا بقيـت بيـروت نقطـة الجـذب الأهـمّ لـكلّ المثقَّفيـن، بمختلـف تيّاراتهـم، وأخـذت صـورة الملجـأ والمـلاذ فـي المقاهـي والفنـادق... التـي شـكَّلت مناطقهـا الحضريـة: شـارع الحمـرا، وراس بيـروت، والفاكهانـي، ومـار مخايـل، وبيـدارو. هـذه المناطـق، هـي ذاتهـا التـي كانـت صراعـاً للثقافـات والأيديولوجيـات والأفـكار، وهـي ذاتهـا التـي ارتبطـت بتراث مديـد مـع الغـرب، كطريـق للتصالـح، وكمـكان للتجربـة الأوروبيـة الغربيـة، وكميـدان للحداثـة الغربيـة والفكـر الغربـي. فـي الوقـت ذاتـه، أصبحـت بيروت أكبـر مصـدر لحضارتنـا ولغتنـا ومجالنـا الثقافـي، ففـي الوقت الذي شـكَّلت فيه صورتنـا التـي نريدهـا، منـذ القـرن التاسـع عشـر، صـورة العروبـة التـي انبثقت مـن تجديـد التـراث العربـي والشـعر العربـي وحتـى العلـم العربـي، لـم تكن بيـروت مجـاوراً لأوروبـا، فحسـب، بـل صورتهـا المناقضـة للشـرق العربـي.. هي الشـرق، لكنهـا الشـرق الآخـر، الشـرق المناقـض للشـرق التقليـدي، بالفكـرة، والشـخصيّة، والتجربـة.

آخـر صـورة لبيـروت، هـي صـورة هـذا الانفجـار الرهيـب فـي مرفئهـا، بدايـة أغسـطس/آب، العـام الحالـي، حينمـا أصبحـت بيـروت كـولاج الانفجـار النـووي.. هـذا الانفجار انتزعها، فعليّاً، من شـرق شـاتوبريان، ونرفال، وليس اسـتعاريّاً كمـا ظـنّ الصحافـي الفرنسـي الـذي كتـب مقالتـه فـي «اللومونـد» فـي زمـن الحـرب الأهليّـة، فـي السـبعينيات. أمّا صـورة هذه الفوضـى الكونية، مـن الجثـث المتراميـة والبنايـات المتداعيـة وكسـر الزجـاج، فهـي ليسـت صـورة لبيـروت فحسـب، بـل صـورة اسـتعارية لنـا، لتاريخنـا وثقافتنـا.. هـذه الصـورة كشـفت فحوانـا؛ أننـا لسـنا أمّـة بـل حطامـاً لا أكثـر! . ■ **علي بدر**



مدينة على مفترق طرق

مدينة أحببناها، كلّ واحد على طريقته الخاصّة. وكلّ واحد، أيضاً، مدفوعاً من شغف الحبّ أو من جنون الغيرة، حاول قتلها بشتّى السبل، فجمالها أكبر من أن يطاق. بينما هي لم تفتأ، كأمّ رؤوم، تغفر لنا، وتضمّنا إلى صدرها المثخّن بالجراح.

شاءت تلك الحقبة أن تضعنا، باكراً، في بؤرة المأزق. كنّا قد شاهدناها قبلاً، العشيقة الخالدة، ولكن من زاوية مختلفة، كانت تبدأ من ورشة البناء، وتنتهي في «برّاكة» قرب الحرش، غير بعيد من حيّ «الزعيترية». هم، أيضاً، كانوا عمّالاً مثلنا، قادمون من بعلبك ومن الجنوب. ثم قُيِّض لنا رؤية أفضل، حيث كانت المواجهة، خلالها، مريرة وقاسية. كان لا بدّ لنا، في ريعان شبابنا، من أن نخوض تجربة، لا نعرف شيئاً عن ماهية أهدافها وخفاياها: القتال في لبنان، في بيروت، تحديداً، ضمن ما كان يسمّى «قوات الردع العربية»، التي تشكّلت، بمجملها، بعد فترة قصيرة، من القوّات السورية. مهمّة كانت تنبئ بمرحلة جديدة من الكوارث، عنوانها آلاف الضحايا، وخراب طال القسم الأكبر من البنى التحتية والمرافق العامّة. لكن الجرح العميق الذي ألمّ بالبنية النفسية للمجتمع، كان له أثر كبير في اتّساع الشرخ بين ما يأمل به اللبنانيون، حقّاً، وبين ما ترسمه السياسات العالمية والإقليمية، التي تكلّلت، أخيراً، بانفجار ضخم في مرفأ المدينة؛ ما خلف عشرات القتلى وآلاف الجرحى، وتسبَّب بدمار كبير في عدد من أحيائها، نتج عنه نزوح 300 ألف مواطن لبناني. بيروت، التي كتبت أسطورتها بنفسها، منذ آلاف السنين، حارسة البحر والميناء الآمن للمراكب التائهة، المدينة التي استوعبت الجميع في الماضي وفي الحاضر، تحوَّلت، فجأةً، إلى أيقونوغرافية الرعب: سيل من الدماء، وألم ما زال مزروعاً في ركن كلّ بيت، وعلى شفاه كلّ أمّ لم تتعب، بعد، من انتظار ابن أو حفيد، غيّبته زنازين هذه الجهة أو تلك، أو منسيّ في أحد السجون السرِّيّة للدول المجاورة.

مدينة أحببناها، كلّ واحد على طريقته الخاصّة. وكلّ واحد، أيضاً، مدفوعاً من شغف الحبّ أو من جنون الغيرة، حاول قتلها بشتّى السبل، فجمالها أكبر من أن يطاق. بينما هي لم تفتأ، كأمّ رؤوم، أن تغفر لنا، وتضمّنا إلى صدرها المثخّن بالجراح. تلهَّفنا لرؤيتها، منذ الصغر، تذوّقنا من يديها «لفّة اللبنة بالزيت والنعناع».. عمّال مياومون في النبعة وبرج

حمود. ملأنا صدورنا بنسيم لياليها الحالمة على الروشة والأوزاعي، شاطئ الفقراء، وشاهدنا، في شارع الحمراء، شخصيّاتنا المحبَّبة من ممثِّلين وكتّاب وشعراء. ما كان لهذه المدينة أن تكبو، ونحن معها، مع أننا كنّا نعرف أنه لن يكتب لنا العيش بدونها. كانت تدهشنا، دائماً، بأسرارها وألغازها الكثيرة، إلّا أن دهشتنا، هذه المرّة، كانت ملتبسة، حائرة، أسوةً بالانفجار الذي زاد من جراحها التي لم تبرأ بعد.

انفجار مدمّر، ذكّرنا، ولو بمقياس مصغّر، إلى حَدّ ما، بسحابة عيش الغراب فوق مدينة «هيروشيما»، بعد إلقاء القنبلة النووية عليها، في السادس من آب/ أغسطس، 1945. إنها واحدة من أقوى الصور الدرامية التي تروي مآسي القرن العشرين، التي دمَّرتها حربان عالميَّتان. شكل متماسك من الخراب الذي يحتلّ الصورة بأكملها، ويسيطر على كلّ المساحة المحيطة بها. علامة لا لبس فيها، على الهلاك الشامل، قادرة على محو كلّ أثر لوجود مختلف، وتحويل الرؤية إلى مأساة مطلقة، مثل الاتِّجاهات أو التيّارات الفنِّيّة التي تأبى التطابق مع الشيء الحقيقي التي تبغي تمثيله، كما في الرسم والنحت، في الفنّ المعاصر.

وبدلاً من الشكل التامّ والشامل لسحابة عيش الغراب، الناتجة عن الحرب والمواجهة العسكرية، انتقلنا، في غضون أيّام قليلة، إلى التصنيف الأقلّ تحديداً، والأكثر دقّةً (وإن لم يكن أقل دراماتيكيّة) للهجوم الغامض، والذي تحضر دوافعه وآليّاته، دائماً، في مناطق الظلّ والتناقضات، فضلاً عن طبيعة أكثر مرونةً ومراوغةً، ارتأت القوى المهيمنة أن تضعها، دوماً، في خانة الإرهاب، دون العودة، أبداً، إلى أسبابه المعلنة والمُضمرة، على حدّ سواء.

استئصال جراحي ومحدّد، والذي يبدو أنه تَمَّ تصوّره، تقريباً، لينتشر في جميع أنحاء الكوكب من خلال وسائل التواصل الاجتماعي ووسائل الإعلام. مأساة واحدة، لكن بعشرات من وجهات النظر المختلفة: صور رسمية، فيديوهات هواة، لقطات مصادفة من قِبَل المارّة أو السيّاح.. وفوق كلّ شيء، تأويلات وحجج، غالباً ما تنافي أبسط مقومات الحسّ والمنطق.

إذاً، الرعب يتحوَّل، هنا، بمباركة كونية، إلى عمل فنّي، بحسب رأي المؤلِّف الموسيقي «كارلهاينز شوكهاوزن»، الذي وصف الهجوم على البرجَيْن التوأمَيْن، في «نيويورك»، بأنه «تحفة فنِّيّة»! الدراما الأيقونية، لقطة خالية من المسافة، قادرة على تخدير الرعب الجسدي في لحظة واحدة، لإبراز نفسها في أفق المحاكاة التي تنبَّأ بها «جان بودريار»: بعد أن تحرَّرنا من استبداد الواقع، هل سنصبح- ربَّما- ضحايا سراب الافتراضي؟

في خطاب شهير، عام 1989، قال البابا «يوحنا بولس الثاني» إن «لبنان أكثر من مجرَّد بلد: إنه رسالة حرِّيّة ومثال للتعدُّدية في الشرق والغرب، على حَدّ سواء!». بمرور الوقت، عانت العبارة نفسها من البِلى الذي استهلك البلاد، وغالباً ما أصبحت شعاراً يتمّ استخدامه، تقليدياً، في المناسبات الرسمية. لكن هذا لا يعني أن محتواها لم يعد صحيحاً؛ فقد ارتفعت الأصوات من كلّ الجهات، تهتف أنه لا يمكن التخلّي عن بيروت، وتركها لمصيرها. بل يجب مساعدتها بكلّ طريقة ممكنة لكي تتعافى، وتتمكن من استعادة رسالتها.

في كتابه «بيروت، لبنان. بين القتلة والمبشِّرين والمقاهي الكبرى»، يقول «ريكاردو كريستيانو»: «تحت ضغط الأحداث الدرامية، التي نشهدها اليوم، يتقدَّم كلّ من هبّ ودبّ، من الشعراء والمطربين وعلماء الاجتماع والسياسيّين والمؤرِّخين والصحافيّين والمنفيّين والمبشِّرين وموظَّفي المكاتب والمحامين ورجال الأعمال المرفّهين، للردّ نيابةً عن بيروت، المدينة التي تعارض، بفضول، البلد الذي هي فيه العاصمة، لبنان. وبقدر ما يتمّ تقديمها على أنها نتاج هويّات دينية ومجتمعية متضاربة، يُنظر إلى بيروت، اليوم، كما في الأمس، على أنها الهويّة المشتركة بين جميع هذه المجتمعات، المكان الذي يمثِّل فيه الحوار والتعايش تحدِّياً يوميّاً، وواقعاً لا مفرّ منه. وهكذا، يتتبَّع الكاتب المراحل الرئيسة لنموّ بيروت في القرن التاسع عشر، وتأكيدها بوصفها مدينة عالمية في العهد العثماني، وتطوُّرها الغامض والمشوّه في سنوات الانتداب الاستعماري الفرنسي، ودخولها في حرب أهلية، ثمَّ تحدِّيها للأنظمة الشمولية في العالم العربي، بما في ذلك الانتفاضة السلمية التي أعقبت اغتيال رئيس الوزراء الأسبق رفيق الحريري.

يتشابك تحليل مفصَّل للأحداث الدرامية التي وقعت منذ ذلك الاغتيال، في 14 فبراير/شباط، 2005، وحتى الانتخابات المتنازع عليها، بشدّة، لرئيس الجمهورية الجديد، مع رواية إعادة الإعمار المثيرة للجدل، للمدينة، ومع قصّة أحيائها وأماكن وجودها... الحياة الليلية والاجتماعية، والحياة الثقافية التحرُّرية، ونموّ الأحزاب «الشمولية» ذات الصبغة الطائفية، برعاية واضحة من القوى العظمى والدول الإقليمية.

بينما في كتاب «استشهاد أمّة. لبنان في حالة حرب»، يكتب «روبرت فيسك»، الذي وصفته صحيفة «نيويورك تايمز» بأنه أشهر مراسل حربي في العالم: «لقد مرَّ سبعون عاماً، منذ عام 1948، وأشعل تدفُّق الهجرة الجماعية الفلسطينية إلى لبنان، فتيل صراع سياسي ديني معقَّد، لم يهدأ حتى اليوم. منذ ذلك الحين، لم يعد لبنان أرض الأرز والزيتون، بل أصبح أرض لعنة أبدية، غارقاً في دماء طوائفه المتعدِّدة. قامت سورية وإسرائيل بغزوه، وجعلته ساحة معركة بين الأشقّاء، تعرّض، خلالها، اللاجئون والمدنيون إلى أعمال وحشية، وحوصرت المدن، وقُصفت بكلّ أنواع الأسلحة، واضطرّ الآلاف إلى نزوح جماعي بسبب الخوف والممارسات الهمجية التي طالت الجميع، دون استثناء. يمزج «فيسك»، من خلال شهادته المباشرة على تلك الأحداث، ريبورتاج الحرب والتحليل السياسي والمذكِّرات الشخصية، في قصّة ملحمية صادمة تحفر في الماضي، بحثاً عن جذور المأساة اللبنانية، تاريخ الأمّة الشهيدة، والكارثة السياسية، والعسكرية التي ساهمت القوى العظمى في تأجيجها، ولم تفعل أيّ شيء لإيقافها.

وفي كتاب «لبنان المعاصر. التاريخ والسياسة والمجتمع»، تستعرض الكاتبة الإيطالية «روزيتا دي بيري»، التاريخ السياسي للبنان المعاصر، مع شروحات مسهبة تُبرز الارتباط الوثيق بين البنية المذهبية للبلاد، وأحداثه الداخلية والدولية المعقّدة. لقد تعايشت المؤسَّسات الديموقراطية اللبنانية، على الدوام، مع نظام المجتمع الذي تغلغل، بعمق، في هذه المؤسَّسات، وفقاً لاحتياجاتها المؤسّسية، والسياسية، والدينية. حتى أن الطائفية تمكَّنت من التأثير في الديناميكيات الاجتماعية، والسياسية، وساهمت، من خلال عملية مستمرّة من الوساطة والمساومة، في تفاقم التوتُّرات، إلى حدّ المواجهات الدامية بين جميع الأطراف. فصل جديد للتحدّيات، التي وجد لبنان نفسه أمامها، وجهاً لوجه، بعد عام 2011، تاريخ بدء الاحتجاجات في العالم العربي والحرب الطاحنة في سورية.

إنها قصّة مدينة وقفت على مفترق طرق حضارة البحر الأبيض المتوسّط لأكثر من أربعة آلاف عام، كما يقول سمير قصير، في كتابه «بيروت»، الذي أنجزه قبل اغتياله في عام 2005.

جولة تأخذ القارئ من العالم القديم إلى العالم الحديث، وتقدّم بانوراما رائعة للمدينة التي جسّدتها الهيمنة السلوقية، والرومانية، والعربيّة، والعثمانية، والفرنسية. يصف قصير، بوضوح، نموّ بيروت المذهل في القرنين: التاسع عشر، والعشرين، مع التركيز على ظهورها بعد الحرب العالمية الثانية، بصفتها عاصمة عالمية، حتى قرب تدميرها خلال الحرب الأهلية اللبنانية الدامية، من 1975 إلى 1990. في هذه الأثناء، يلقي الضوء على القضايا المعاصرة للحداثة والديموقراطية، بينما يعيد، في الوقت نفسه، رسم (بورتريه) لأكثر مدن العالم روعةً وديناميكيةً ومرونةً.

لا شكّ في أن لبنان، منذ عام 1975، فصاعداً، أصبح أرضاً اختارها الآخرون مسرحاً لصدام شرس بين أطراف دولية وإقليمية عديدة، حتى أنها، في خضمّ هذا الصراعات، فقدت رسالتها الديموقراطية الأصلية. لقد أدّى انتهاء الأزمة اللبنانية إلى بناء الوضع الراهن، إلّا أن الضحية كانت بيروت (وماتزال)، التي جعلتنا نرى العالم من نوافذها المشرَّعة، فما كان منّا إلّا أن هرعنا لنغلقها، بل- بالأحرى- لنهدمها واحدةً تلو الأخرى. ■ **يوسف وقّاص**

حياةُ بيروت الطّويلة

«هذه البحيرة ليست ماءً. كانت شخصاً تحدَّثتُ إليه طويلاً، ثم ذاب».

(وديع سعادة: محاولة وصل ضفَّتَيْن بصوت)

حين يتركُ المرءُ مكاناً ما، عاشَ فيه لسنواتٍ مغمضَ العينين، مكبَّلَ الروح، سوف يتعثَّرُ، بطبيعة الحال، حين ينجو من تلك القوقعةِ منتقلاً إلى مكانٍ فارهٍ، بقوقعةٍ أخرى أكثرَ قيداً، يبقى تأثيرها مديداً. مكانٌ، لا يمكن لأحدٍ معه أن يقول لك موبِّخاً: ما الذي تصنعه في يومكَ غير القراءة؟ ما الذي تجنيه من العناوين التي تتراكم في رأسك، ومن الصور التي تتجمّع في خيالك عن الغد، وعن الأوطان، وعن المدن التي طردتك أو تلك التي لجأت إليها؟، أو- ربمّا- منتقلاً إلى مكانٍ، لن يكون لأحدٍ أن يتعثّر فيه بالأحجار التي مُلئت في سوريا من البكاء.
كانوا يقولون لنا دائماً: في بيروت، لن تقلق، غير أنَّ اللبنانيّين أنفسهم قالوا مرَّةً: احذروا المدينة، إنَّها تلفظُ كلَّ من فيها، حتَّى الأماكنُ، ههنا، لها أن تتخلّى عن المدينة؛ لذا احذروا!.
في بيروت وحاراتها، خان الزمانُ السوريّين، تركهم وحيدين، يتذكَّرون ما فعلت الحرب بأرواحهم، ثُمَّ بالمكان الذي أقبَلوا منه، ففي كلّ شارعٍ من شوارع بيروت، كتب الشعراءُ السوريّون المنفيّونَ عن ألمهم. سمعَ اللبنانيُّ أنينَ السوريِّ، دون أن يكون بمقدوره فعل شيءٍ له، يربّتونَ على كتفك، ويجعلونكَ تتأمَّلُ المكانَ الجديد، إلّا أنَّ في قلوبهم حذراً من غياب هذا المكانِ وامّحائه، فاللبنانيّ كعجوزٍ يتيم، يضع يده، دائماً، على قلبه خوفاً من انهيارٍ ما يلوحُ في الأفقِ، ويتَحيَّنُ اللحظةَ الملائمة. ثمّ ما الذي يستطيع اللّبنانيّ أن يقدّمه إلى السوريّ؟ كلاهما يعيشُ في وطنٍ مهدورٍ معذّب. ما الذي يفعلهُ المحزون للمحزون سوى أن يربِّت على كتفيه، ويشعره بالعطف الإنسانيّ؟.
وفقاً للاعتياد، وعقبَ كلِّ تفجيرٍ ما، في أيِّ مكانٍ على سطح الأرض، تتوجَّه العدساتُ نحو البشر، فحسب، تبدو الوجوهُ غائبةً عن الوعي والتذكُّر، غائبةً في التفكيرِ بردم الهوَّةِ التي حصلت داخل الأرواح، ثُمَّ دفن مَنْ ماتَ، ساهيةً عن المكان الذي يضمُّ أولئك البشر، المكان الذي له جسدٌ يسري، داخل شرايينه، دمُ البشر أنفسهم، تكادُ صورُ الأمكنةِ تغيبَ عن الأعين. ثمَّة تعمُّدٌ ما في احتسابِ المكان شيئاً زائداً، أو- ربَّما- مشهداً دخيلاً على كلّ المشاهد، على الرغم من أنَّ المكانَ يطرق، بأيديهِ المتعدِّدة، جدران الذاكرةِ، محاولاً إيقاظ البشر وتحذيرهم من النسيان.
«طارَ المرفأ»، جملةٌ صرخ بها لبنانيّ، وهو يلطم وجهه بيده المدمّاة.. جملةٌ عابرة، غير أنَّها ستبقى تطنُّ في آذان المكان العديدة، ستبقى تتكرَّرُ دون أن يلتفت البشرُ إلى الصدى، يصرخونَ ويمضونَ إلى حتفهم، فحسب.

قلوبُ الأصدقاء

في أوَّلِ «مَشيٍ» على الطُرُق، في بيروت، سيصطدمُ الإنسانُ الغريبُ بقلبِ المكان الذي يحوي آلاف قلوبِ الأصدقاء القدامى، والغرباءِ، أيضاً.
كانت عمّتي التي تعيش في بيروت، وتعرف أماكنها، جيّداً، بعينيها، تحدِّثني عن جارتها اللبنانيّة العجوز، تلك التي خَبرَت الحرب وأهوالها، أنَّها كانت تنتظرُ ابنها في كلّ الأماكن، طوال سنواتٍ، تنظرُ نحو الأعلى، وكأنَّ ابنها سيهبطُ من السماء كملاكٍ غائبٍ عن المكان، وسيعودُ- لا محالة- قريباً. حدَّثتنا- أيضاً، ونحن صغار- عن الأمكنة البحريَّة في بيروت. لم يجذب المصطلح انتباهي، بقدر ما هالَني منظرُ البحر في مخيّلتي التي لم تُبصر بحراً في سنيّ حياتها. الآن، وفي هذا المكان الخراب الذي نعيشُ فيه داخل سوريا، لا يمرّ شيءٌ، في أذهاننا، سوى الأمكنةِ التي غادرتنا، بدورها، مثلما غادرت الأماكنُ بيروتَها.

رأفة المكان

على الشرفةِ التي في الصورة، والمطلَّةِ على الخراب، تمرُّ أمام عينِ الرَّائي، ذكرياتُ المكانِ الرؤومة، يكادُ الحجرُ ينطق في الصورةِ المُلتقطَةِ على عُجالةٍ، تشبهُ عجالة الموت في الانقضاض على كلِّ أمرٍ.
في الأشرفيَّة، في طابقٍ ثالثٍ، عشنا، وعاشت الكتبُ هناك، لا نعلمُ إن كانت صفحاتها قد احترقت كما احترقَت الأمكنةُ وكلُّ شيء!. لم نسأل، ولن نستنطقَ الحجرَ الذي ذاب في أذهاننا بفعل الحروب، في الأشرفيَّة والجميزة اللتين نرى صورهما، الآن، بعد الركام، لا يمكن للذاكرة إلّا أن تخونَ المكانَ القديم الأليف، لتحتفظ، بطريقةٍ ما، سحريَّةٍ، بالمكان الجديد الذي غدا حطاماً وحجراً مبعثراً ملوَّناً بالدماء، ليشعر المرءُ، حالَ المشاهدةِ، بأنّ حياتنا طويلَةٌ وإلى الأبد، في هذه البلاد التي خانتها أماكنها، أو- ربمّا- النقيض من ذلك، لا فرقَ سوى أنَّ المكانَ يغدو، في الشريط الإخباري، هكذا: «شاهد صور الدمار التي لحقت ببيروت وشوارعها!»، هكذا، يغدو



المكانُ مفردةً عابرةً في الصحافة والكتابة وعلى شاشات التلفزة، مفردةٌ لن تراها مجدَّداً عقب دخول السياسَةِ ومذاهبها إلى المشهد العامّ، لإفساده.

المدينة المتاهة

آنَ قراءَتي قصيدة «المدينة»، لليوناني «قسطنطين بيتروس كفافيس»، في بيروت، من كتابٍ مرميٍّ على طاولةٍ، لا أعرف أين صارت الآن، شعرتُ- لوهلةٍ- بأنَ المدينة، أيَّةُ مدينة، لا وجود لها بشكلٍ فعليٍّ فيزيائيّ؛ كلّ المدن متاهاتٌ للبشر. وهكذا، كانت بيروتُ المتاهةَ التي ضاعَ فيها البشرُ، متاهات الجان التي تلتهم الأجساد والأرواح. في مكوثي هناك، كدتُ ألتقطُ المكانَ المحطَّم، الآن، برأفته، إلّا أنَّهُ يفلتُ مثل زئبقٍ محتال..

في بيروت، في الساحة العتيقة لذاكرتي، في الذاكرة التي أضاءتها بيارق مشتعلة، وأوطان مشتعلة، أصدقاء مرميّون في أقصى النسيان. في بيروت، وراءَ الحياة التي كنتُ أسعى إليها، والتي أدركت أنّها حياة غير ممكنة.. وراء الحياة التي تشبه الحلم.

حياةُ بيروت النَّاقصة

حياةُ بيروت ناقصة، أماكنها تموتُ وهي شابَّة، أو- ربَّما- تموتُ وتحيا، ثمَّ تموتُ، مرَّةً أخرى، وفي كلِّ مرَّة يأتي الموتُ على هيئات مختلفة: حرب، اقتتال، تفجير، اغتيال، ومرَّةً أخرى حرب، هكذا بشكلٍ دائريٍّ لا منتهٍ. هذا عدا الموت الرمزي الذي أرهق حيواتنا، ويأتي ذلك على هيئات عديدة، مثل الاختناق، كأن يخذلك الصديق بأن يسيء إلى موقفك الأخلاقي برفض كلّ ما يحدث. كأن يرميك، على بعد آلاف الأميال، بتهمة الإنسانية.

بعد الانفجار المهول الذي حصل في مرفأ بيروت، وحجم الدمار الهائل الذي لحق بالأبنية، ثمّة دعواتٌ لإعادة الإعمار، وتدخُّلات من دولٍ أجنبيَّة لتقديم العون. ولكن، كيف يمكن أن يكون شكل إعادة الإعمار؟ لن يتريَّث الزمن في أن يمحو كلَّ أثرٍ، بطبيعة الحال، ولن يستطيع البشرُ- مهما تفنّنوا أو أبدعوا- في أن يعيدوا المكان كما كان في الذاكرة الجمعيَّة، سواء للّبنانيّ أو السوريّ، أو العربي، أو حتَّى الأجنبيّ.

غيابُ المكان تفجيراً، عشناه- سابقاً- في حياتنا بوصفنا سوريّين. رأينا أماكنَ، وشدَّت أذهاننا، ثم استفقنا، في اليوم التالي، على فقدانها. أبناءُ المكان الذي يعبُر سريعاً، يتامى.. يتامى لا يتوقّفون عن جمع شظايا الأمكنة التي فُجّرت، في الواقع، داخل ذاكراتهم، مرّة أخرى آمنة ونهائية. ها هم اليتامى يركبون الشظايا، ويمسحون آثار الدماء وعذابات الفقد كي يحافظوا على صور أمكنتهم تضجّ بالعيش، وكأنّما تلك الأمكنة التي وهبت لهم فرصة الحياة، يهبها أولئك اليتامى فرصة العيش، مرّةً أخرى، لكن في ذاكرتهم؛ حيث يتأمَّل الناس بيروت مدينةً ناجيةً في أبهى ما تكون صور المدن.. مدينة ناجية بالحبّ الذي يدفعنا، الآن، كي نصرخ من أجل نجاتها. ■ **جوان تتر**

صورة تراجيديّة أخرى

أضافت بيروت، إلى صورها المتعدّدة، صورة تراجيديّة أخرى، هي مدينة ما بعد الحرب أو مدينة الخراب (الديستوبيا) التي سوف تستثمرها مخيّلة الكُتَّاب والشعراء والروائيين، لاحقاً، سواء في سرديّات الرواية أو في السينما أو في الفنون بأشكالها وألوانها، رغبةً في تجاوز الأزمة الإنسانية الكارثية، ولو عبر وسيط فنّي، ليس إلّا.

عندما أفكّر في مدينة بيروت، لا أستطيع اجتزاء الصورة من سياقها التخييلي الذي شيّدته مرويّات وسرديّات ونصوص أدبية وأفلام سينمائية وموسيقى وأغانٍ ومطبوعات وصحف متراكمة تكاد تعود، بالذاكرة، إلى بدايات القرن العشرين. وإذا ما توغّلنا في تأطير مرجعيّات الصورة، فقد يعود بنا أرشيف الذاكرة العربية إلى فضاء القرن التاسع عشر، حيث انتشار الصحف التي أسهمت إسهاماً لافتاً في تأسيس فنّ الرواية العربية، على أيدي مجموعة من الكتّاب الشوام مثل فرانسيس فتح الله مرّاش، وخليل أفندي الخوري، وسليم البستاني، وفرح أنطون، ومعهم عدد لافت من الكاتبات الشاميّات، منهنّ: زينب فواز، وهند نوفل، ولبيبة هاشم، وغيرهن. وأغلب الظنّ أن لفظة «الشام»، التي استعملها العرب، قديماً، كانت للدلالة على البلاد التي تُعرَف، اليوم، بسورية وفلسطين ولبنان والأردن (حسب توصيف جورجي زيدان في كتابه «تاريخ آداب اللغة العربية»).

بيروت، مدينة ساحلية تتركّز فيها معظم المرافق الحيوية من صناعة وتجارة وخدمات، وهي مدينة عريقة، تشبه عراقتها مدينة الإسكندرية المصرية في انفتاحها على ثقافة البحر المتوسّط. ولأنها مدينة الفنّ والجمال، حوت بيروت، بين جناحيها، أهمّ المؤثّرات الثقافية في منطقة الشرق الأوسط؛ وذلك لما تغتني به من أنشطة ثقافية، كالصحافة الحرّة والمسارح ودور النشر ومعارض الفنون والمتاحف، وغيرها. بيروت، هي مدينة الصنوبر أو «ستّ الدنيا»، بلغة نزار قبّاني، أو «باريس الشرق» التي كانت بازغة باذخة خلال عقود الستّينيات والسبعينيات من القرن الماضي؛ لذا، يكمن السبب وراء ظاهرة المزيج أو الهجنة في أسماء وألقاب العائلات والأسر التي تقطن بيروت، حالياً، بحسب بعض التفسيرات التاريخية، في تراكم عرقي قديم جداً يتّصل بأجناس الشعوب المختلفة التي مرّت على منطقة الشام كلّها، واستقرّ بعضها في بيروت، واختلط مع أبنائها. كما أن غالبية البيروتيّين (أو البيارِتة)؛ من مسلمين ومسيحيين، هم من أصول عربية، اختلطوا بالكثير من أبناء الأعاجم وأرباب المذاهب الأخرى الذين استقرّوا في بيروت، ورأوا فيها أنموذجاً حضارياً للمدينة متعدِّدة الأصوات والألسن واللهجات والأعراق والديانات؛ أي أنها كانت أنموذجاً لمدينة كوزموبوليتانية (عربية).

في أحضان بيروت، بين شوارعها وضواحيها، كانت لحظة المخاض الأولى لقصيدة النثر العربية، التي وُصِفت بأنها جنس إشكالي بزغ إلى المشهد الشعري العربي في حقبة الخمسينيات، على أيدي شعراء جماعة مجلّة «شعر» اللبنانية، ثم انطلقت شرارة المعرفة البروميثية، وأخذت في الاتّساع والتنامي، أفقياً، على امتداد الجغرافيا العربية، ما بين لبنان وسورية ومصر والعراق، ورأسياً على مستوى التجريب النوعي والجمالي المتعلّق بطرائق الكتابة الشعرية، وأساليبها. لقد تزامنت المرحلة الأولى من مراحل ميلاد قصيدة النثر العربية مع حقبة الخمسينيات (اللبنانية)، فكانت بيروت هي زمكان القصيدة، ومنها امتدّ تأثيرها إلى تحوّلات الستينيات العربية، بما انطوت عليه من أحلام قومية وسرديّات كبرى ارتبطت بالتحرير والتنوير والعدل، على أيدي أعضاء مجلّة «شعر»: (يوسف الخال، وأنسي الحاج، وأدونيس، ومحمد الماغوط). لقد كانت حركة مجلّة «شعر»، وقتذاك، بمنزلة الحصاة الثانية التي تمّ رميها في مياه الشعر العربي، بعد ثورة التفعيلة التي فجّرها، في العراق ومصر وفلسطين، كلّ من نازك الملائكة، وبدر شاكر السيّاب، وعبد الوهاب البياتي، ومحمود درويش، وصلاح عبد الصبور، وأحمد عبد المعطي حجازي، وأمل دنقل، وغيرهم. لقد انطوت الموجة الأولى من تيّار قصيدة النثر على حلم قوميّ (ناصري غالباً)، وسردية عربية كبرى تدور في فلك التحرّر من الاستعمار وتنوير أو تثقيف الجماهير العربية العريضة. في فضاء جمعية «أشكال - ألوان»، التي تشرف عليها كريستين طعمة، كنّا في بيروت، العام (2016/2015). كنّا أشتاتًا قادمين من مصر والعراق وسوريا وفلسطين والأردن وتونس والجزائر وسلطنة عمان. التقينا بشعراء



وفنّانيـن تشـكيليين وروائييـن ومترجميـن لبنانييـن مـن أجيـال عـدّة. كان الملتقى تجربةً أو ورشة عمل حـول فنّ الرواية وتحوُّلات المجتمع العربي، وقدرة الرواية العربية على التقاط مثل هذه العلامات الواعدة. في تلك الفترة: من 29 أبريل/نيسان حتى 2 مايو/أيار، 2016، شاركتُ في فاعليّات ملتقـى الروايـة العربيـة، بمعيّـة كتّـاب وكاتبـات عـرب، وكان معنـا عـدد كبيـر مـن الكُتَّـاب اللبنانيين. وقد أشرف على تنظيم الملتقى، الجمعية اللبنانيـة للفنون التشـكيلية «أشـكال- ألـوان». فـي فضـاء هـذه الجمعيـة، أدركنـا حقيقـة تنـوُّع الفنـون، وتلاقحهـا، عبـر وسـائط معرفيـة وبصريـة وجمالية وتشكيلية مختلفة، هي تجلٍّ لهويّة المدينة البيروتية. وفي هذا الفضـاء، أيضاً، أدركنا حقيقة ارتباط مدينة «بيـروت»، في الذاكرة العربية الحديثة والمعاصرة، بمدينة الفنون والثقافة وعالم الموضة والسينما، فضلاً عن كونها مدينة التعدّد الثقافي والتنوّع العرقي والتسامح وقبول الآخر. وعندما كنّا نتحرّك، نهاراً أو ليلاً، خارج قاعات الملتقى، كنّا نرى سيّارات عسكرية مصفّحة ومدرّعات ودبّابات تكاد تحيط بمداخل المدينة، ومخارجهـا. عندئـذ، أدركنـا أن بيـروت الجميلـة مدينـة (أو قصيـدة) شـبه محاصرة، رغم مـا تقرؤه على وجـوه البشـر، فـي الشـوارع والأسـواق، مـن عشـق طـاغٍ للحيـاة، ورغبـة عارمـة فـي التعايـش والسـلام وحـبّ الشـعر والموسيقى والغناء.

تتنـوّع صـور المدينـة البيروتيـة فـي السـرد العربـي؛ أقصـد مدوّنـة الروايـة اللبنانيـة، وهـي المدينـة السـاحلية التـي يفـد إليهـا البشـر مـن كلّ صـوب، المتخمـة بالتناقضـات والأحـلام والكوابيـس، بـدءاً مـن روايـة «الرغيـف» (1939) لتوفيـق يوسـف عـواد (1911-1988)، بوصفهـا واحـدة مـن أنضـج محـاولات الروايـات اللبنانيـة بحسـب توصيـف المـؤرّخ والناقـد المصـري حمـدي السـكوت، فـي موسـوعته «الروايـة العربيـة: ببليوجرافيـا ومدخـل نقـدي، 1865- 1995». أمّا مَنْ سبقوه إلى ذلك، مثل سليم البستاني وفرح أنطون ونقـولا حـدّاد، ومـن قبلهـم يعقـوب صـروف وجبـران خليـل جبـران، فراواياتهم «ينقصها البناء الفنّي المحكم، وتقديم الشخصيات على نحو ناضج» (حمـدي السـكوت: ص 111). بيـد أن ثمّـة تمثيـلات سـردية لاحقـة متعـدّدة -مـن وجهـة نظـري- جـاءت أكثـر نضجـاً لتصـوّر المدينـة اللبنانيـة فـي روايـات سـهيل إدريـس، وليلى البعلبكي، وليلى عسيران، وإميلي نصر اللـه، وإليـاس خـوري، وحنـان الشـيخ، ورشـيد الضعيـف، وهـدى بـركات، ونجـوى بـركات، وربيـع جابـر، وغيرهـم ممَّـن لا نسـتطيع حصرهـم فـي هـذه المسـاحة المحـدودة. وليـس أبلـغ بـل أقْـدَر- فـي رأيـي- علـى تجسـيد هـذه الحالـة مـن الاحتقـان المتصاعـد ضـدّ مَـنْ يلعبـون بمصيـر المدينـة البيروتية ومصيـر البشـر الحالمين فيهـا، من إيراد ذلك الاقتباس القصير من رواية «يـا سـلام» (1999) لنجـوى بـركات، التـي مضـى علـى طبعتهـا الأولـى أكثـر مـن عشـرين عاماً،لكـنّ مقتضـى الحـال واحـد:

«كلّ الحـقّ علـى الحـرب، لـو لـم تنتـهِ مـا كنّـا، الآن، خاسـرين، مصيرنـا الاسـتجداء واسـتعطاء الرحمـة من النسـاء. يُشـعلونها ثـم يُطفئونها كما لـو كانـت لعبـة، كمـا لـو كنّـا بهائـم، حجـارة، حشـرات. وأنا؟ ونحـن؟ كيف نحيـا فـي هـذا العصـر الكلـب، عصـر السـلام والانحطـاط والقـرف والغـشّ والنهـب والخديعـة والكـذب والاحتيـال والمظاهـر؟». (الروايـة، ص 186)

بعـد أحـداث انفجـار مرفـأ بيـروت، التـي لا تقـلّ فزعـاً عـن مشـهد سـقوط برجَـي التجـارة، فـي الحـادي عشـر مـن سـبتمبر/أيلـول 2001، ومتابعـة كلّ المحطـات الفضائيـة ومواقـع التواصـل الاجتماعـي العالمـي تفاصيـل الحـدث الكابوسـي، سـوف تضيـف بيـروت، إلـى صورهـا المتعـدّدة، صـورةً تراجيديّـة أخـرى؛ هـي مدينـة مـا بعـد الحـرب أو مدينـة الخـراب (الديسـتوبيا)، التـي سـوف تسـتثمرها مخيّلـة الكُتَّـاب والشـعراء والروائيين، لاحقـاً، سـواء فـي سرديّات الرواية أو في السـينما أو فـي الفنـون بأشـكالها وألوانهـا، رغبـةً فـي تجـاوز الأزمـة الإنسـانية الكارثيـة، ولـو عبـر وسـيط فنّـي، ليـس إلّا. ■ **محمَّد الشحّات**



ميشيل أُونْفْرَاي:

أكتبُ لحلِّ مشاكل شخصيّة!

يُعَدُّ الفيلسوف الفرنسيّ «ميشيل أُونفْرَاي - Michel Onfray» (1959)، واحداً من أهمّ الفلاسفة المُعاصرين الذين اختطوا لأنفسهم خطةً تقوم على إعادة قراءة الماضي، والانخراط، في الآن عينه، في معالجة همومِ الواقع من منظورٍ جديد يرى في الفلسفة فنّاً للعيش أكثر منها مجرَّد ممارسة فكريّة.

في هذا الحوار، يقدِّم «أونفراي» تصوُّره الخاص للجَائِحة، وللحَجْر الصحيّ، ولعالَم ما بعد «كورونا»، مؤكِّداً أن العُزلة رفقة عظماء الماضي ستكون فرصةً نادرة من أجل فهم واقعنا، وجعلنا نتكيَّف معه، لاسيما إذا كنّا من المهوسين بالقراءة والكتابة، أما السطحيّون الذين يلهثون وراء الظاهر ويغفلون الكائن، فللأسف سيعانون الأمرَّين.

ألكسندر ديفيكشيو: في ظلِّ هذه الأيام العصيبة بالنسبة إلى الجميع، أي عظيم من عظماء البشريّة الكبار تنصحون بقراءته؟ لأي مفكر تقرؤون أنتم في الوقت الراهن؟

- ميشيل أُونْفْرَاي: أحسن طريقة من أجل التفكير في إشكالية فيروس كورونا هي قراءة «نيتشه - Nietzsche»، ولاسيما منهجه الجينيالوجي. وبالنسبة إلى المُفكِّرين الذين أنصح بقراءتهم، فأدعو، بدون تردُّد، إلى التوجُّه صوب الفلسفة الرومانيّة القديمة؛ باعتبارها مدرسةً للحكمة التطبيقيّة الوجوديّة. أفكِّر في «بلوتارك - Plutarque»، و«لوكريس - Lucrèce»، و«موسونيوس روفوس - Musonius Rufus»، و«سينيكا - Sénèque»، و«ماركوس أورليوس - Marc Aurèle»، و«شيشرون - Cicéron». بعبارةٍ أخرى، أفكِّر في الأبيقوريّين والكَلْبِيِّين.

أبانت الجَائِحة عن عمق تعقيد الطبيعة الإنسانيّة: فمن ناحيةٍ نجد العدوانية، والأنانية، والنهب والسرقة أحياناً، ومن ناحيةٍ أخرى نَجد، على العكس ممّا سبق، التضامن، والإيثار، والتضحية... هل بإمكان الفلسفة أن تقدِّم لنا مداخل لفهم ردود الأفعال المُتباينة هذه؟

- إن الاتجاه الغالب في الوقت الراهن ينحو نحو نفي الطبيعة الإنسانيّة؛ وذلك تحت تأثير من مفكِّري التفكيكيّة، الذين هم في حدِّ ذاتهم نتاجٌ للحتمية الماركسية أوّلاً، ثمّ الفرويدية ثانياً، في ضربٍ سافر للمنطق والحس السليمين. بيد أن الأمر على غير ذلك؛ فالطَّبيعة الإنسانيّة موجودة رغم أنف الجميع، فببساطة، نجد كلّ شيء حول الموضوع قد قِيل بمجرَّد ما نقرأ أو نعيد قراءة «لافونتين - La Fontaine»، أو فلاسفة القرن السابع عشر الأخلاقيّين؛ سواء تعلَّق الأمر بـ«لاغوشفوكو - La Rochefoucauld»، أو «لابروبير - La Bruyère».
لم تأتِ الجَائِحة بشيءٍ جديد لا نجده لدى رواة الحكايات الوعظيةٍ من أمثال الفرنسي لافونتين، الذي وجد معيناً لا ينضب في جعبة كلٍّ من الإغريقي «إيسوب - Esope»، والروماني «فيدر - Phèdre». وفي مؤلَّفِي موسوعة موجزة للعالم/ Brève Encyclopédie du monde، اشتغلت على عددٍ كبير من الكُتب من أجل إعادة تأهيل الطبيعة الإنسانيّة، ومنها مثلاً كتاب الحيوانِ/ Anima؛ الذي لا ينفكّ عن دفعنا إلى قراءة «داروين- Darwin»، مذكِّراً إيانا، بل إنه يعلِّمنا في الحقيقة، بضرورة عدم السقوط في النسيان إنْ نحن أردنا فعلاً أنْ نتجنَّب التِّيه بالمعنى الفلسفيّ للكلمة.

لطالما دافعتم عن فلسفة تطبيقيّة؛ بعبارةٍ أخرى «فلسفة رومانيّة». ما المُفيد الذي يمكن لهذه الفلسفة أن تقدِّمه لنا؟

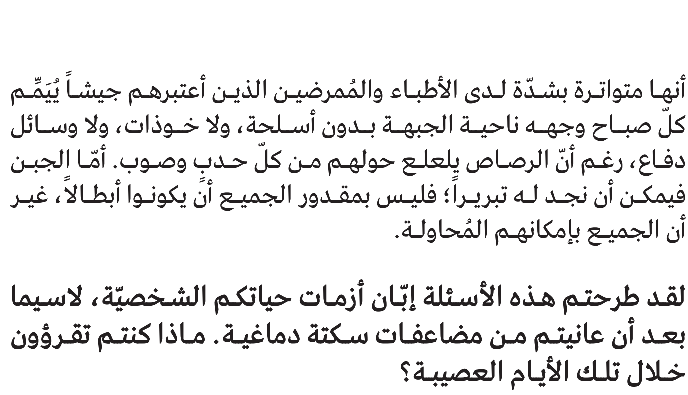
- هي إما أن تكون عنيفة، فتسوقنا أمامها بدون حول منّا ولا قوة، وإمّا ألّا تكون كذلك، فيكون بإمكاننا تبعاً لذلك أن نؤثِّر فيها باعتبارها تمثلاً تكون فيه للإرادة سلطة. بعبارةٍ أوضح، لا يمكنني أن أختار أن أكون مريضاً، بيد أني، في حال المرض، أملك خيار التداوي بغرض الحدِّ من تفاقمه. ليس في مقدور الإرادة أن تحقّق كلّ شيء، غير أنها قادرة على تحقيق بعض الأشياء. وفي عصرنا هذا الذي لم تعد الإرادة تُعلَّم فيه، لدينا عددٌ هائل من الخيارات الطِّبِّيَة أمامنا: مضادات الاكتئاب، ومزيلات القلق، وأقراص النوم، ومنقوعات الأعشاب، والزيوت الأساسيّة، والطب البديل، والمدرِّبون، والأطباء النفسانيون، ومستشارو التنمية الذاتية...وهكذا، وجب أن أؤكِّد أن الإرادة قوة تتكوَّن وتتنمَّى بوصفها أداةً فعّالة وعالية الأداء.

وماذا تقول الفلسفة الرومانيّة عن الموت؟

- تقول إنّ الموت إذا حضر يغيب الإنسان، أمّا إذا كان الإنسان موجوداً فلا يمكن الحديث عن الموت. كما ينظر إلى الموت باعتباره تمثلاً أيضاً، فهو لحظة تقترب في حقيقتها من نوع من الانزلاق الذي لا يمكن أن نصفه بغير السار (لنستعدْ ما قاله «مونتيني - Montaigne» في كتابه المحاولات/ Essais، عندما تحدَّث عن حادثة حصانه)، غير أن المُعاناة التي تنتج عنه ترتبط أساساً بطريقة تمثلنا له. ويكمن التناقض في أننا نموت في بضع ثوانٍ، بيد أننا نصرف حياة طويلة من عدّة عقود في تسميم حاضرنا بفكرة الخوف من الموت. وعلى هذا الأساس، لا يجب أن نفكِّر في الموت إلّا باعتباره «سوف يأتي»؛ بوصفه مستقبلاً أيضاً، وبالتالي تركه في مكانه/ زمنه. وفي الدقائق التي سيحضر فيها، سيكون لدينا متسعٌ من الوقت حتى ندخل في حوارٍ معه. لذلك يُنظر إلى فكرة أنه مادام الموت غائباً فنحن موجودون بمثابة حَجَر الزاوية؛ فلنعش إذن ولنتمتع كلّ يوم وكأننا نعيش يومنا الأول.

تقوم الأخلاق الرومانيّة في جوهرها على الشجاعة؛ فهل أبانت هذه الأزمة عن أخلاق شجاعة، أو ربّما عن أخلاق جبن أيضاً؟

- لا مراء في أن الشجاعة والجبن، هما معاً، يجدان في أوقات الأزمات أفضل المُناسبات من أجل الظهور. ورغم أن الشجاعة فضيلة نادرة، إلّا



أنها متواترة بشدّة لدى الأطباء والمُمرضين الذين أعتبرهم جيشاً يُيَمِّم كلّ صباح وجهه ناحية الجبهة بدون أسلحة، ولا خوذات، ولا وسائل دفاع، رغم أنّ الرصاص يلعلع حولهم من كلّ حدبٍ وصوب. أمّا الجبن فيمكن أن نجد له تبريراً؛ فليس بمقدور الجميع أن يكونوا أبطالاً، غير أن الجميع بإمكانهم المُحاولة.

لقد طرحتم هذه الأسئلة إبّان أزمات حياتكم الشخصيّة، لاسيما بعد أن عانيتم من مضاعفات سكتة دماغية. ماذا كنتم تقرؤون خلال تلك الأيام العصيبة؟

- لطالما كان «مارك أوريل - Marc Aurèle»؛ فقد كنت أحمل كتابه (أفكار مُوجَّهة إليَّ Pensées pour moi-même) في طيات لباسي العسكريّ طيلة فترة خدمتي في سلاح مشاة البحرية، وكان رفيقي في غرفة المُستشفى عندما أصبت باحتشاء قلبي للمرّة الأولى، ولم أجاوز بعد الثامنة والعشرين من عمري، وكان أنيساً لي في أروقة المُستشفيات لمدّة سبع عشرة سنة عندما كنت بجانب رفيقتي التي ماتت بسبب مضاعفات السرطان، ولم يفارقني حتى عندما أصبت بسكتة دماغية منذ سنتين؛ فقد طلبت أن يحضروه إلى غرفتي. وبالنظر إلى حالتي آنذاك، لم أتمكّن من قراءته، فاستمعت إليه صوتياً من خلال هاتفي المحمول. لقد كان «مارك أوريل» يكلّمني...

لاشكّ في أن الكتابة تعتبر ملجأً أيضاً؛ فهل يمكن لأيٍّ كان أن يمارسها بوصفها تمريناً؟

- أظن ذلك، نعم. ففي زمن الحَجْر الصحيّ الإجباريّ، يمكن بالفعل أن نمارس فعل قراءة كاتب رومانيّ من الكُتّاب الذين أتيت على ذكرهم، (خذ مثلاً رسائل إلى لوسيليوس/ Lettres à Lucilius لسينيكا) مصحوبين بدفتر ندوِّن فيه، في نفس الآن، ما نستخلصه من أفكار أثناء القراءة بلون معيَّن، وكذلك تعليقاتنا عليها بلون مغاير. بهذه الطريقة يمكن أن نلج عوالم النصّ، وأن نلخص أفكار الغير؛ وهو ما يتيح تيسيراً للتّذكّر، وتسهيلاً لاستهلال عمل كتابة ذاتي ينطلق من المقروء.

لطالما عبَّرتم عن أنكم لا تكتبون من أجل القُرَّاء، بل من أجل ذاتكم.

- أجل، بالفعل، وذلك لحلِّ مشاكل شخصيّة؛ من أجل إشاعة الوضوح على أفكاري، وإزالة كلّ الشوائب التي قد تُعتِّم بهاءها؛ وهو ما سيجعل حياتي أيسر. وكنْ على يقين، لا قيمة لقراءة الفلسفة إذا لم تكن، أولاً وقبل كلّ شيء، سبباً مُعيناً على العيش.

يؤدِّي الانعزال، بشكلٍ أو بآخر، إلى إجبار الناس على مواجهة ذواتهم. هل لهذا الأمر من فضائل؟

- يعتبر الانعزال بمثابة كاشفٍ رهيب عن الفراغ الوجودي الذي يسكن بعضاً ممن شيَّدوا حياتهم على المظاهر عوض مَحْوَرَتِهَا على الكائن. فبالنسبة إلى العديد من الناس، من الصعوبة بمكان أن تتعوَّد على العيش الانفراديّ؛ ذلك أن الصمت والوحدة يخيفانهم؛ همّ مَنْ يفضّلون العيش وسط الضجيج، والضوضاء، والحركة، والأسواق. أما فيما يعود إليَّ، فأنا أعيش بمفردي، وأستطيع، في الأيام العادية، أن أمضي أياماً وأياماً بدون التواصل مع أيٍّ كان، في صمتٍ وعزلة أملَؤُهما بالقراءة، والكتابة، والاشتغال في بهجةٍ حقيقيّة. وأنا في الحقيقة أرثي حال أولئك الذين يشعرون على الدوام بفراغٍ قاتل؛ لأن تجربة الحَجْر الصحيّ ستكون بالنسبة إليهم عذاباً حقيقياً.

هل يمكن أن نكون أحراراً في ظلِّ الحَجْر الصحيّ؟

- بطبيعة الحال؛ فالحرّية ليست مسألة حركات نقوم بها، وإلّا لكانت



ميشيل أُونْفْرَاي ▲

الأسماك في الماء، والعصافير في السماء، والأفاعي على الأرض أحراراً كذلك. إن الحرّية هي الاستقلاليّة، هي فنٌّ أن تكون أنت نفسك معياراً لذاتك. لذلك تعجبني مقولة نورماندية تدعو كلّ فرد إلى أن يكون «سيد نفسه». وعلى هذا الأساس، فكلُّ من ليس بسيدٍ لنفسه فهو ليس بِحُرّ.

كيف يمكن للإنسان أن ينتصر على الوحدة والملل؟

- يمكنه ذلك بـ«الفعل»، الذي قد يكون تأمُّلاً. يمكن أن نكون منعزلين مع زوجاتنا، أو أزواجنا، أو أبنائنا... أي أن الوحدة في ظلّ الحَجْر الصحيّ قد تكون وحدة بصيغة المُتعدِّد. من هنا، من الضروري أن يمارس الفرد بعض النشاط، من قبيل القراءة، والكتابة. لا يجب على الإنسان بأي حالٍ من الأحوال أن يترك إرادته خِلْوا من أي موضوع.

هل يمكن لمجتمعاتنا أن تخرج من هذه الأزمة أكثر قوة وصلابة؟

- لا أظنّ ذلك، فهذه التجربة فُرِضَتْ علينا بالقوة، ولم تكن موضوع اختيار حرّ؛ لذلك فمن المُنتظر أن تهدم أموراً عدّة: بعض الأسر الهشة، وبعض الأفراد ضعاف الإرادة، وبعض الأمزجة والطبائع المُشوشة، وبعض البنيات الذهنية المُرتبكة. وهذا الأمر طَبَعِيٌّ؛ إذ كيف يعقل أن نمرَّ بسلاسة وأمان من مجتمع مبني على انتشار الضجيج في كلّ مكان، وشيوع الحركية، وسيادة الإثّارة الدائمة، والنزعة الاستعراضية التي أصبحت تؤثِّث أركان العالَم، إلى الصمت، والهدوء، والوحدة، والانعزال، بل إلى الاختفاء خلف الجدران دون أن يؤدّي كلّ هذا إلى نتائج وخيمة ومدمِّرة.

■ **حوار: ألكسندر ديفيكشيو □ ترجمة: نبيل موميد**

المصدر:
موقع الفيلسوف «ميشيل أُونْفْرَاي» (حوار مع جريدة «لوفيجارو» الفرنسية)
www.michelonfray.co

لماذا تمثّل «الشعبويّة الفكريّة» لميشيل أونفراي إشكاليّة حقيقيّة؟

لقد أزعجني «ميشيل أونفراي - Michel Onfray» بكثرة حضوره في وسائط الإعلام المُختلفة. إنّه يبدي آراءه حول كلّ شيء، فلم يسلم منه أيّ حدثٍ مُهمّ دون أن يعلّق عليه. يسبِّب هذا الأمر إحراجاً حقيقيّاً، ينجم عن مغامرات من تتقاسم معه بطريقة ما نفس «الوظيفة» (المُثقّف)...؛ وهناك أمورٌ أخرى.

عندما صادفت نصّاً للفيلسوف «كورنيليوس كاستورياديس» ذات يوم، قرأته فأدركت، على ضوء المُؤلّف، أن انزعاجي كان كبيراً، بل وكان مصدر قلق سياسي عميق. وبصفتي فيلسوفاً وأستاذاً للفلسفة في التعليم العالي، فإنّ «عمل» «ميشيل أونفراي» لم يثر اهتمامي أبداً، وذلك لثلاثة أسباب فلسفيّة، هي:

أولاً؛ لطالما أراد «أونفراي» (الذي أستخدم اسمه لتيسير الحديث عن العمل) اختزال الفلسفة إلى مجرَّد مدرسةٍ للحكمة. لكن إنْ كانت الحكمة هي تشكيل حياة تدّعي أنها نموذجيّة، فإن الفلسفة حينها ستكون شيئاً آخر غير ما هي عليه الآن. إنّه في مواجهة اللّغز الراديكاليّ للعالَم، يسعى الفيلسوف إلى الإجابة عنه من خلال الإعداد اللامُتناهي للعمل المفاهيميّ. لكن بالنسبة لفيلسوفنا المزعوم، فإنّ الحياة لا تكون مستنيرة بمساعدة المفاهيم: أي إنّها في حدّ ذاتها ستكون مفيدة لأولئك الذين يريدون رؤيتها. أمّا المظهر الفلسفيّ المزعوم الذي يعتقد أنه يمكن أن يتبنّى عبره حقيقة يمكن أن يعتمد عليها، فإنه مشكوك فيه.

ثانياً؛ يدّعي «أونفراي» دائماً أنّه يفضح «التاريخ المُضاد» للفلسفة؛ لكنّه مع ذلك يفترض هذا «التاريخ المُضاد» مسبقاً، بحكم تعريفه، التاريخ الذي يدّعي رفضه: أي ما يُسمَّى بالتاريخ «الرسمي» للفلسفة الذي يدرسه الأكاديميّون. بعبارةٍ أخرى، منذ البداية، يروي «أونفراي» (بنفسه) القصص، ملفِّقاً من الصفر خطاباً مهيمناً، والذي يمكن أن يؤكّد موقف «المُتمردين».

هكذا، أمكن لـ«أونفراي» تصفية حساباته مع الظواهر الثقافيّة المعروضة له في بضع دقائق فقط، وذلك بتناولها على أنها ذات «أبعادٍ مفهومية» فقط (أو هكذا يعتقد). إنّها نوعٌ من المعرفة الشعبويّة لديه، رغم كلّ ما يزعمه من كونها حكمةً شعبيّة.

ثالثاً؛ باعتبار ذلك طريقته المُفضّلة، يتخيَّل «أونفراي» بأنّ الفكر يعكس بالضرورة حياة مؤلّفه. إلّا أنّه، وحسب هذا الأمر، أصبح على «أونفراي» التفكير، على سبيل المثال، في أنّه كان من الممكن كتابة عملٍ فكريٍّ رائع حتى في ظلّ وضعية وجوديّة مزرية. لذلك، ولضمان المُلاءمة، دون خلط بين عمل وحياة المُؤلّف الذي يسعى «أونفراي» إلى تشكيل سيرته، راكم هذا الأخير الأخطاء الكثيرة على عدّة أصعدة: اختصارات، اقتباسات خارج السياق، تفسيرات خاطئة، إهمال المصادر، ملاحظات لا أساس لها، إلخ. وكلّ ذلك تمَّ لديه باعتماد أسلوب قائم على مبدأ ثنائي يتعلّق: إمّا بالثناء، أو باللوم المُفرط.

لقد أدركت في عام 2008 عندما نشر «أونفراي» «حلم أيخمان» تماماً هذا الاحتيال. ونظراً لكون المُدان في القدس أثناء المُحاكمة قد أعلن، في دفاعه، أنّه قام فقط «بواجبه بالمعنى الكانطي»، فإنّ الفيلسوف المُتمرِّد لم يحتج إلى المزيد للهجوم على الفيلسوف «إمانويل كانط» وإظهار أن فكره هو الذي أدّى في الواقع إلى ظهور النازية. وأيضاً في سنة 2017، في كتابه «الانحطاط - Décadence»، ذهب «أونفراي» إلى حدِّ تحميل مسؤولية الإبادة الجماعية للقديس بولس.

تعهّد «كلود أباديا» بأدبٍ شديد بإثبات، بطريقةٍ دقيقة، حدود هذا التحامُل المجنون على «كانط». لكن، المُشكلة في هذه الحالة لا تكمن فقط في أنّ «أونفراي» ينشر كثيراً، بل في كون كثير ممّا يكتبه مجرَّد هراء، وهي مع ذلك تترجَم إلى عشرات اللّغات حول العالَم، وتباع منها مئات الآلاف من النسخ. لذلك، هناك أكثر من سببٍ للذعر بهذا الخصوص. إن التظاهر النرجسي للفيلسوف الزّائف، الذي تأسره دائماً تخيُّلاته الفكريّة الخاصّة، يشكِّل عرضاً لشر يتجاوز شخصه، ويؤثّر، كما سنرى، على الوجود المُشترك.

من «برنارد هنري ليفي» إلى «أونفراي»

إذا كان «أونفراي» يهنئ نفسه، بطريقةٍ ما، على كونه منبوذاً من العالَم الأكاديمي والمؤسّسي، في عامِ 2019، جنباً إلى جنب مع «بلانشو»، و«هايدجر»، و«ليفيناس»، و«فرويد»، و«فوكو»، و«ريكور»، وما إلى ذلك، فإنّه، وهو فيلسوف زائف حقيقة، قد تقوَّى بدخول كتب المئة التي تمَّ نشرها بالفعل في المجموعة المرموقة للغاية من «دفاتر ليرن» (Cahiers de L'Herne).



جان سيباستيان فيليبارت ▲



ميشيل أُونْفْراي ▲

إن التكريم الممنوح للمُؤلّف يعني بالنسبة لنا شيئاً يتجاوز الذعر في اتجاه الخراب: هكذا قد ولّى الفكر الذي كانت ترمز إليه كراسات ليرن، وهجر بالفعل. لكن، ثم يساعدنا الفيلسوف «كورنيليوس كاستورياديس» (1922 - 1997) في فهم ما يبدو في حدّ ذاته غير مفهوم.

في عام 1979، في مجلّة «الملاحظ الجديد - Nouvel Observateur»، ردّ «كاستورياديس» على «برنارد هنري ليفي» الذي هاجم للتو «بيير فيدال ناكيه». لقد انتقد المُؤرّخ بشدّة بالفعل عهد الله، وأبلغ عن التقريبات والأخطاء والاختصارات الأخرى لمُمثِّل «الفلسفة الجديدة» المزعوم. وجد «كاستورياديس» أن استجابة «برنارد هنري ليفي» كانت سيئة السمعة مثل كتابه.

من اللافت للنظر لنا أن انعكاسات «كاستورياديس» يمكن نقلها اليوم إلى قضية «أونفراي». هذا لأن الفيلسوف اليوناني يدرك الروح، أو بالأحرى نقص الروح، في عصر - عصرنا.

الديموقراطيّة تحت المساءلة

تتمثَّل إحدى الأفكار الرئيسيّة لنصّ «كاستورياديس» في تذكيرنا بأنه لا يوجد أمام فكر غير قابل للتغيير أيّ غطاء يبرّر خلوده؛ كما لا يمكن أن يكون وجود الفكر في المجتمع إلّا نتيجة السلوك النشط. بعبارةٍ أخرى، فإنّ الفكر هو مسألة مسؤولية بعضنا على البعض؛ لكن، هذا يعني أيضاً أنّه بسبب نقص المسؤوليات، يمكن تخريب الفكر حقّاً.

عندما يرتبط الفكر ارتباطاً وثيقاً بالفضاء العام، عندها يتمُّ إجراء حوارات بشكلٍ مشترك للمُناقشة والنقد، وهذا ما يطلق عليه بالفكر الديموقراطيّ. ولئن لم تكن الفلسفة هي الطريق إلى الحكمة -سؤالها ظلّ دوماً يتعلّق بمعنى المعنى- بما يتماشى مع عبقرية اليونان الكلاسيكيّة، فإنّه يجب عليها مع ذلك إظهار الفضائل. وبما أنّ «كاستورياديس» يصرّ بشكلٍ خاصّ على التواضع، إدراكاً منه أن الفكر يشارك في نشر الفضاء العام، فإن المُؤلِّف الجديد بهذا الاسم يمارس الانضباط الذاتي، وذلك حتى لا يسمح لنفسه بالذهاب ليقول أي شيء. خلافاً لذلك، وتحت طائلة ازدراء جمهوره، وفي ظلّ ديموقراطيّة تحترم نفسها، فإنّه عند ذلك يخضع إنتاج المُؤلِّف للنقد، بل ولنقد معيَّن، وذلك مثل المُحرِّرين الذين تتمثَّل وظيفتهم في ضمان الصرامة التي تشكل مهنة المُفكِّر.

وهكذا، فعندما يتمُّ امتصاص الفضاء العام في كثيرٍ من الأحيان من قِبَل أولئك المُدافعين المأذون لهم من طرف الأشخاص الذين لا ينبغي الترويج لهم، وذلك بقصد التخلص من نفاياتهم بكثرة؛ فإن ذلك يعدُّ محواً للديموقراطيّة نفسها.

استبداد البضاعة

إنّ آلية المحو لصالح ما يُسمَّى «الدمقرطة»، هي، في الواقع، تسليع «الفكر»، وهذا ما تديره حصرياً الحالات الحسّاسة للسلطة، وذلك للإيقاع واحتلال مساحات خاضعة لأخبار مفبركة قبلياً، بهدف توسيع رأسمالها الرمزيّ والاقتصاديّ.

يحذِّر «كاستورياديس» بأنّ الرقابة هنا لا تنفع؛ وهذه، أوّلاً وقبل كلّ شيء، هي حقيقة التسليع المذكورة التي تمنع عملياً أي مؤلِّف من تأكيد الطابع المُتأنّي للفكر عبر وسائل الإعلام ذات الطابع التقني والتجاريّ. ذلك أنّه، وكما قال «دولوز»، فإن «المفهوم» هنا يصبح من اختصاص المُعْلِنين.

دعونا نترك الأرضية لـ«كاستورياديس»: في عمله «جمهورية الآداب»، حيث كانت هناك -قبل ظهور المُحتالين- أخلاقٌ وقواعد ومعايير. فإذا لم يحترمها أحدٌ، يكون الأمر عندها متروكاً للآخرين لاستدعائه وتحذير الجمهور منه، أمّا إذا لم يتم ذلك، فإنّه من المعروف منذ فترةٍ طويلة أن الديماغوجيّة غير المُنضبطة هي التي تؤدّي إلى الاستبداد، فتولِّد الدمار وتجعله يتسيَّد المشهد. لذلك، من المُفيد التأكيد على أنّ الأعراف والسلوكيات الفعَّالة والعامّة والاجتماعيّة هي أهمّ ما يفترضه البحث المُشترك عن الحقيقة.

لا يفوّت «أونفراي» أيّة فرصة، في الفضاء العام وعبر المنابر المُختلفة، دون أن يتحدَّث ويدعو عبر أسطوانته المشروخة إلى تشكيل «جبهة شعبيّة - Front Populaire». إنّها الدعاية الأيديولوجيّة التي تعبِّر عن العنوان السياسيّ لفكره.

■ **جان سيباستيان فيليبارت □ ترجمة: الحسين أخدوش**

الهامش:

* Jean-Sébastien Philippart حائز على شهادة DEA في الفلسفة وشريك (UCLouvain)، باحث مستقل، ومساهم، من بين آخرين، في مجلات ومراكز بحث، منها: عوالم فرانكوفونيّة -Mondes Francophones.com وتداعيات فلسفيّة Implications-philosophiques.org.

المصدر:

https://www.lalibre.be

الرابط المختصر:

https://bit.ly/3l44ioK

13-08-2020



▲ JrCasas (Spain)

«ذَهَبَ مع الريح»:

هلْ على الرواية أنْ تتنبّأ بمجرى التاريخ؟

ليس التاريخُ سفينةً تجري دائماً فوق مياهٍ هادئة تُسعفها ريحٌ رُخاء؛ بل هي سفينة مُعرَّضة أيضاً لهبوب العاصفة وشطحاتِ الأمواج... ولأن الرواية، رغم خصوصية شكلها ومُكوِّناتها، تمتحُ مِن مُدّخرات التاريخ وأخاديده المُتعرِّجة وأسراره المُتجِّددة، فإن ما تنسجُه من مُتخيّل وأحداث وشخوص يظلّ دوْماً عرضة للمُجادلة والتصحيح والطّعن من لدُنِ مَنْ يُقدِّسون حرمة التاريخ أو مِمّن يعتقدون أنْ لا يجوز للروائيّ أن يُلاعبَ مجرى التاريخ فيُسيء إلى ما تقدّمه من حلولٍ ذاتِ منطقٍ خاصّ.

في الأشهُر الأخيرة، شهدتْ الساحة الثقافيّة والسياسيّة جدالاً حادّاً في الولايات المُتحدة الأميركيّة حول رواية مارغريت ميتشيلْ (1900 - 1949) الشهيرة «ذَهَبَ مع الريح» التي صدرتْ سنة 1936 وباعتْ نسخاً بالملايين، وتُرجمتْ إلى شتى لغاتِ العالَم. سببُ الجِدال له علاقة بقتل المُواطن جورج فلويْد خنقاً على يد شرطيّ أبيض في شهر يونيو/حزيران الأخير، ما أدّى إلى انفجار الغضب في أميركا وعبر أقطار العالَم، ضد عنصرية البيض ومن أجل تأكيد «أنّ حياة السّود لها قيمة». في غمرة الاحتجاجات الغاضبة، عمد المسؤولون عن إنتاج الأفلام السينمائية إلى سحب الفيلم الذي أنجزه المُخرج فيكتور فليمينك مستوحياً رواية مارغريتْ ميتشيلْ، لأن الشريط يقدِّم عبودية السّود وكأنها مؤسَّسة سعيدة، والأسرة السوداء التي تخدم الأرستقراطيين البيض كأنها تفعل ذلك عن طيب خاطر، لا بِمُقتضى قانون العبودية.


محمد برادة

الواقع أن رواية «ذَهَبَ مع الريح» أثارت موجة من الانتقادات الحادة منذ صدورها سنة 1936، لأن السّود وجدوا فيها انحيازاً لأنصار حركة «كي كليكس كلان» العنصرية التي تُدافع عن تفوُّق ذوي البشرة البيضاء. وفي الآن نفسه اعتبروا تصوير السّود في الرواية أقرب ما يكون إلى الكاريكاتير الذي تغاضَى عن التفاصيل الناطقة بالحقيقة. على الرغم من ذلك نجحتْ رواية «ذَهَبَ مع الريح» في أن تجتذب القُرَّاء من كلّ أنحاء العالم، إذْ بلغ عدد النسخ المُباعة في مختلف الترجمات 30 مليون نسخة. وهذا النجاح يعود، في نظر بعض النقَّاد والكُتَّاب المُتحمّسين لها، إلى أنها رواية ذات بناء مُحكم وشخوص معبّرة ولغة متدفّقة. وعندما يحكمون بالجودة الفنِّيّة لـ«ذَهَبَ مع الريح»، يستحضرون رواية أخرى كُتبتْ قبلها بقرن من الزمن هي «كوخُ العمّ طومْ» لـ«هارييتْ بيشير سْتووي»، التي لا تتوفَّر على الحدّ الأدنى من الخصائص الفنِّيّة رغم تعاطفها مع السّود الأفارقة-الأميركيّين. الواقع، أن هذا الجدل الذي أثارته رواية «ذَهَبَ مع الريح» لهُ سببان: أحدهما يعود إلى قِصَر نظر الكاتبة التي لم تأخذ في الاعتبار معركة السّود ضد العبودية والعنصرية، ما جعل الغاضبين اليومَ يُنادون بإسقاطها من سجلّ الأدب المُعتبَر، لأنها تُعاكس مجرى التاريخ؛ والسبب الثاني وراء هذه الخصومة، هو أن الرواية رغم رؤيتها التي عميَتْ عن رؤية معركة السّود من أجل المُساواة والتحرُّر، فإنها تشتمل على عناصر فنّيّة وإنسانيّة تخولها البقاء ما دامت تمنحنا متعة القراءة رغم مرور قرن على كتابتها. وعندما سُئلتْ مارغريت عن موضوع روايتها، قالت إنها لم تقصد إلى كتابة رواية تاريخيّة، وإنما أرادتْ دراسة الخصال والصفات البشريّة الضرورية للتغلب على المصائب والكوارث: «.. إذا كان لروايتي «ذَهَبَ مع الريح» موضوع مركزيّ، فإنني أفترض أن يكون هو الاستمرار في الحياة». يمكننا أن نلاحظ، انطلاقاً من الالتباس الذي يحفّ بهذه الرواية، أنها رواية حداثية، كما لاحظ أحد النقَّاد، لأنها في تدفُّقها الملحمي حقّقتْ نوعاً من الانتهاك للقيم القائمة لدى البيض، وذلك من خلال الشخصية المحورية سكارليتْ أوهارا البيضاء، مُديرة وَرْشة نشْر الخشب التي رفضتْ القيَم السائدة وسط مجتمع أبيض يعيش خارج الواقع إبانَ حرب الانفصال.

نتيجة لهذا الطابع الملتبس لـ«ذَهَبَ مع الريح»، يُطالعنا موقفان متعارضان لدى كاتبيْن معاصِريْن كبيريْن هما لوكليزيو وجيمس بالدوين (1924 - 1987). يذهب لوكليزيو، في مقدِّمة كَتبَها لترجمة فرنسيّة لـ«ذَهَبَ مع الريح»، إلى

أنها تعتبر من عيون الروايات العالميّة، وأن ما تُخلفُه من متعة لدى القارئ لا يُعطل فكرَه النقديّ: «ذلك أن الإعجاب بفنّ الروائية لا يقتضي منّا أن ننخدع بالأيديولوجية التي تنطوي عليها». أمّا الكاتب الأسود جيمس بالدوين فقد انتقد كلاً من «كوخ العمّ توم» و«ذهَبَ مع الريح»، فقال عن الأولى إنها تبتذل الحسّ الجماليّ وتُفصح بين سطورها عن خوفٍ كبير يطبع سلوك السّودِ، ومن ثَمَّ نجدها تغرق في النغمة الأخلاقيّة الوعظية... وقال عن «ذهَبَ مع الريح» إنها خرافة ضخمة كُتبتْ لتمجيد الأنانية، مع محاولة خداع السّود حين تعبّر عن عدائها لهم وللأميركيّين، مُفصحة عن مناصرتها لحركة كي كليكس كلانْ.

من هذه الزاوية، يتضح أن «كوخ العمّ تومْ» و«ذهَبَ مع الريح» روايتان مُختلفتان تماماً في مضمونهما السياسيّ وشكلهما الجماليّ. وإذا كانت الأولى قد ناصرتْ السّود وأدانتْ اضطهادهم في خطابٍ لا يخلو من الوعظ واللّغة المكرورة، فإن الرواية الأخرى كأنما جاءت لِتناقِضَ الرؤية الأيديولوجية للرواية التي سبقتها، إذْ جعلت البطلة امرأة بيضاء وردَّدت حقائق مغلوطة تجاه السّود؛ لكن الشكلَ الجمالي أضفى على روايتها الطويلة جاذبية ملحمية تُمتع القارئ.

بعد مرور أكثر من قرنٍ على صدور الروايتيْن، يتحرَّك التاريخ ليصحح رؤية ميتشيل إلى السّودِ، ويُعضد هارييتْ في مُناصرتها لهم دون أن يُزكّيَ الشكل الفنّي لروايتها... هل هذا التصحيح «التاريخيّ» يحكم على الروايتيْن بالإعدام؟ أم أنهما يظلان جزءاً من ذاكرةِ نضالِ الأفارقة السّود الأميركيّين من أجل حقهم في المُساواة والكرامة، بغضّ النظر عن قيمتهما الفنِّيّة ورؤيتهما الدلالية؟ أظن أننا لا نستطيع أن نحاكم الروايات بمنطق السياسة والتاريخ، لأن خطابها يختلف جوهرياً عن الخطاب التاريخيّ المُعتمد على الوثائق والوقائع؛ بينما الرواية تظلّ، في نهاية التحليل، خطاباً ذاتياً، تخييلياً تمتزج فيه الرؤى والمشاعر ويتحكّمُ في مضمونه السياقُ الشخصيّ والمُجتمعيّ.

لكنْ، هناك تجربة روائية أخرى اتخذتْ من الجنوب الأميركيّ معيناً تستقي منه شخصياتها وفضاءها، هي تجربة وِليَمْ فولكنر العملاقة، خاصّة في «الصّخب والعنف» التي نشرها العامَ 1929، أي قبل صدور «ذهَبَ مع الريح» بسبع سنوات. لقد استطاع أن يحقّق في هذه الرواية نصّاً لهُ أبعاد تاريخيّة واجتماعيّة وشكل فنّي معقَّد، غير مألوف، يعتمد على ما أسماه جان بول سارتر في تحليله المُميَّز لهذه الرواية: ميتافيزيقا الزمان.

في الجنوب الأميركيّ يتساكنُ الأرستقراطيون والنازحون الجُدد الذين اغتصبوا الأرض من الهنود الحمر، وجلبوا الزنوج من إفريقيا وأسّسوا نظاماً اجتماعيّاً يستوحي قيَمَ أوروبا البيضاء. لكن نشوب الحرب الأهلية في الجنوب وتمرُّد السّود على صكوك العبودية، بدَّد أحلام البيض وجعل الجنوب الأميركيّ يتخلَّف عن ركب الحضارة التكنولوجية المُتقدِّمة في الشمال، ويغرق في صراعات مُميتة تشمل البيضَ والسّود على السواء...

من هذه الخلفية المُتشابكة ذات القيم المُهتزّة، صاغ فولكنر دروبَ رواياته ومسالكها. وإذا كانت رواية «الصخب والعنف» لا تزال تحظى إلى اليوم باهتمام القُرَّاء والنقَّاد، فلأنها ذات تقنية متحرِّرة من السرد الواقعيّ التقليديّ، وتعتمد ميتافيزيقا زمنية تشطبُ المُستقبلَ من أفق حيواتِ الشخصيات لتبرز تلك الرؤية المُتشائمة التي عانقها فولكنر في معظم رواياته. من ثَمَّ، نجد أن اليأس وانحراف السلوك واهتزاز القيم يشمل شخوص روايته، لا فرق بين أبيض أو أسود...

من الصعب، إذن، أن نطالب الرواية بأن تتنبّأ بمجرى التاريخ وأن تنحاز دوْماً إلى مَنْ يسيرون باتجاه مَنْ يُنصفهم التاريخ. ذلك أن الخِطاب الروائي لا يستقيم إلّا من خلال الصوْغ الفنّي للمواقف والآراء المُتعارضة لدى الشخصيات التي تحمل نسْغ الحياة ولغزيتها. ومهما اختلفنا مع فولكنر في رؤيته التي تشطبُ المُستقبل من أفق شخوص «الصخب والعنف»، فإن رؤيته تظلّ ذات مصداقية ما دام السّود الأميركيّون لم يتمكّنوا بعد من أن يستكملوا كرامتهم وأن يحظوا بالمُعاملة الإنسانية من لدُنِ البيض رغم مرور أكثر من قرن على الحرب التي أرغمتْ الدستور على الاعتراف بحقوقهم.

لماذا نكره الانتظار؟

سواء أكان الانتظار في طوابير طويلة، في زمن أزمة «فيروس كورونا» المستجدّ، أم كان انتظار لقاء، أو حافلة تبدو كأنها لن تصل أبداً، فإن هذا كلّه مرتبط، دائماً، بأساس نفسي. فلماذا نجد الانتظار، في كثير من الأحيان، مزعجاً للغاية؟



سواء أكان الانتظار متعلّقاً بزيارة العائلة، أم بانتظار عطلة أو حتى نهاية جائحة، يبدو أنه أصبح، اليوم، نمطاً من النظام. يقول الباحث «كارلينز جايسلر - Karlheinz Geissler» الذي يتَّخذ من «ميونخ» مقرّاً له: «الانتظار هو وقت ضائع» ونحن نتقاضى المال مقابل الوقت». ارتبط القول المأثور «الوقت هو المال» بالرئيس الأميركي «بنيامين فرانكلين - Benjamin Franklin»، أحد الآباء المؤسّسين للولايات المتَّحدة، وهي قولة لازمته في عمله، ينصح بها التجار الشباب، دوماً، وقد شكّلت، بذلك، عقيدة العصر الصناعي.

لا عجب في أن يكون لمفهوم الانتظار دلالات سلبية، إذ يعتبر- وفقاً للتجربة الجماعية في الثقافة

أدّى اقتصاد الندرة هذا إلى ظهور طوابير من الناس ينتظرون، بشكل يائس، أمام المتاجر الفارغة للحصول على السلع التي يرغبون فيها.

لقد وصف الكاتب الروسي «فلاديمير سوروكين - Vladimir Sorokin» تأثير ذلك في المجتمع، في روايته «الأفعى»، التي نشرها عام 1985، خلال وجوده في المنفى في باريس، يصف فيها سيناريو انتظار نموذجي في الاتّحاد السوفياتي السابق. يبدأ بسؤال «أيها الرفيق، من هو الأخير في الطابور؟»، ويصف كيف أن الوقوف في خطّ وثيق مع الآخرين، ليوم كامل، ينطوي، بشكل طبيعي، على تعلّم الكثير عن حياتهم. كان هناك الكثير من الثرثرة والمشاجرة أو حتى المغازلة، بل تجد من يمسك المكان لشخص آخر، ثم كان هناك، دائماً، الكثير من المحادثات حول السلع التي ينتظرها المرء: من أين أتت؟ هل سيكون هناك ما يكفي للتسوُّق؟

صحيح أن الانتظار شيء نفعله كلّ يوم، لكن الانتظار ليس مجرَّد انتظار. تأمَّل- على سبيل المثال- حال موسيقي ينتظر دوره في العزف على نغمة. إن تصوُّره حادّ بقدر تصوُّره للصياد الذي يتعقَّب فريسته؛ فهو ليس مجرَّد عاطل. من المتديّنين، مثلاً، من ينتظرون قدوم المسيح، بينما البعض منّا ينتظر أوقاتاً أفضل كولادة طفل. ينتظر الأطفال، بدورهم، وبشوق، وقت حلول أعياد ميلادهم أو رأس السنة الميلادية، وغالباً ما يعدّون الأيّام تنازليّاً. بالنسبة إلى البعض، إن الانتظار هو هديّة الترقُّب، والوعد الذي سيجلب الشعور بالرضا، ويجعلك تشعر بالراحة، حتى لو كان هذا الشعور عابراً.

يقول «غايسلر»: «إن لمجتمعنا مناطق قليلة، نسبيّاً، من مجالات الحياة، ليست مصابة بفكرة (الوقت هو المال). وتُعَدّ تجربة الوقت، في الثقافات الأخرى، مختلفة تماماً». تشير «بيبل» في كتابها إلى أن «الأب فريدو بفلوجر - Father Frido Pflüger» رئيس الجمعية اليسوعية لخدمة اللاجئين في «برلين»، وضّح كيف أصبح على دراية بفهم مختلف تماماً، للوقت، في أجزاء من إفريقيا، حيث- بدلاً من السؤال عن الوقت- قد يسأل المرء: «متى حان الوقت الناضج؟»، ويضيف قائلاً: «وعندما يحين الوقت، يحدث شيء ما، ولكن عندما لا يكون الوقت قد حان بعد، فلا شيء يحدث»، حتى أن هناك مقولة متداولة: «لديك الساعات؛ ولدينا الوقت».

مع ذلك، ووفقاً لـ«غايسلر»، يتعلَّ الأمر، حقّاً، في نهاية اليوم، بمفهوم الانتظار نفسه، والوعد الذي يمكن أن يحمله إذا نظرت إليه في ضوء معيّن. ويضيف: «إن كيفية مواجهتي للوقت تعتمد على ما أقوم بربطه بالانتظار». ويقدّم مثالاً لذلك بقوله: «نفترض أننا ننظّم الوقت بأنفسنا، لكن الانتظار هو في الواقع شيء يأتي فيه الوقت المناسب لك، وأنت تطرح على نفسك التساؤل الآتي: ما الذي يخبّئه لي من تجارب وأحاسيس وإمكانات؟».

■ **ستيفان ديج □ ترجمة: عبد الرحمن إكيدر**

المصدر:
https://www.dw.com/en/why-we-hate-to-wait/a-53697807.

الغربية- فرضاً. يشير المؤلّف «أندريه بوسيه - André Bosse» إلى أن أيّ شخص يضطرّ إلى انتظار قطار، أو طائرة متأخّرة، أو موعد ما، أو طاولة فارغة في مطعم، «يصبح غير صبور، وغاضباً وعدوانياً، في الغالب». ويحلّل «بوسيه» ذلك قائلاً: «على ما يبدو، لا يجدي النظر إلى الانتظار كهديّة للوقت»، و«بدلاً من الاستمتاع بها، فإنها تصبح نوعاً من التعذيب».

نشرت الباحثة الثقافية «كلوديا بيبل - Claudia Peppel» كتاباً يحمل عنوان «فنّ الانتظار - The Art of Waiting» في عام 2019، وذلك بالتعاون مع مؤرِّخة الفنّ «بريجيت كوله - Brigitte Kölle»، وهو يجمع بين أعمال المصوّرين المعاصرين وفنّاني الجرافيك مع النصوص الأدبية والمقالات والمقابلات، ممّا يوفِّر استكشافاً متعدِّد الأوجه لظاهرة انتظارنا. تقول «بيبل»: «إن العديد من غرف الانتظار هي صلة بين المكان والزمان»، وتضيف: «هذه الغرف تَمّ تصميمها بشكلٍ غير ملائم»، وهذا سبب آخر يجعلنا ننتظر، على مضض، في كثير من الأحيان. وسواء في غرفة الانتظار، في عيادة الطبيب، أو في غرفة الاجتماعات في العمل، غالباً ما يجعل الانتظار المرء يشعر وكأنه يتمّ التحكُّم فيه، وذلك سبب وجيه. يؤكِّد ذلك مؤرِّخ الفنّ «يوهانس فنسنت كنيشت - Johannes Vincent Knecht» قائلاً: «من يجعل الآخرين ينتظرون، تكون لديه سلطة عليهم».

يقول الباحث «غايسلر - Geissler» إن جعل الناس ينتظرون «يصبح أداة قوّة». فعندما ننتظر، نعاني مباشرةً، مع مرور الوقت؛ «فمن ناحية، نشتكي من عدم امتلاكنا للوقت الكافي، وكثيراً ما نتمنّى لو كان لدينا هذا الكسل، هذه التوقُّفات، لكن في اللحظة التي يجعلنا فيها شخص آخر ننتظر، نجد هذا مزعجاً للغاية». تؤكِّد «بيبل» أن الانتظار في ألمانيا الشرقية، سابقاً، كان «تقريباً، مبدأ حياة». قد يستغرق الأمر سنوات قبل أن تتسلّم السيّارة التي طلبتها. وكانت موادّ البناء، في كثير من الأحيان، خارج المخزون، وكذلك العديد من المواد اليومية. لقد

DIE KUNST DES WARTENS

بيار ديلياج..

أنثروبولوجيٌّ في ضيافة الأنثروبولوجيّين

كيف تُبنَى المعرفة الإثنوغرافيّة؟ ما هو فضل الأنثروبولوجيّين في القرن العشرين؟ يغامر «بيار ديلياج -Pierre Délé-age» لإثارة هذه الأسئلة.

بيار ديلياج باحث في مختبر الأنثروبولوجيا الاجتماعيّة في الكولاج دي فرنس بمعهد الدراسات العليا في العلوم الاجتماعيّة، (EHESS) يدرس منذ فترةٍ طويلة الثقافات الهند- أميركيّة. ومنذ عشر سنوات كرَّس جهده لدراسة اختراع الكتابة في حضاراتِ عددٍ من الشعوب القديمة في القارة الأميركيّة، ولترجمة تقاليد السكّان الأصليّين الشفويّة. يدرس ديلياج في كتابه الأخير كيفية تشكّل نظريّات المعرفة الأنثروبولوجيّة. وهو موضوع كان قد بدأ الحفر فيه في مؤلَّفه حول الأنثروبولوجيا العكسيّة (inversée): «رسائل ميتة - Lettres mortes» والذي نشرته دار (فيار - Fayard) منذ ثلاث سنوات...

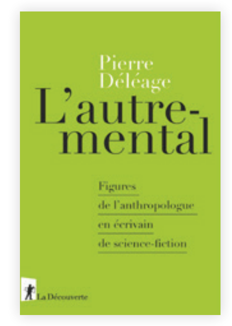
تحدَّثت في كتابك الأخير عن رحلة أربعة علماء أنثروبولوجيا تعاملوا، حسب رأيك، بحرّية مع المُلاحظات الميدانيّة، وهو ما قادهم إلى صياغة فرضيّاتٍ غريبةٍ حول الشّعوب التي اهتمّوا بها، حتى أنهم، ربما، توهّموا أنّ الحبّة قبّة. لكن أليس هذا من مخاطرِ مهنة الأنثروبولوجيّ؟ ألم يكن تقديرُك يوماً خاطئاً؟

- إنّ الفرضيّاتِ الشاذة والغريبة تمثِّل جزءاً من مهنة الأنثروبولوجيّ. عليَّ أنْ أعترفَ أنَّ هذا يمثِّل أحدَ أكثر جوانبِ هذه المهنة إمتاعاً. ومع ذلك فإنّ غالبية الأنثروبولوجيّين يعرفون تمييز الفرضيّاتِ الأقلّ مقبوليّةً من بين مجموع الفرضيّاتِ، خاصّة عندما يضعونها وجهاً لوجه مع ما يقوله أعضاءُ الجماعاتِ التي تستضيفهم. أمّا بالنسبة إلى أخطاءِ التقدير فإنّه من الواضح أنني في حياتي لم أرتكبْ خطأً باستثناء -تقريباً- موافقتي على نشر هذا الكتابِ.



من خلال استعارتك عنوانَ دراستك من قصّة قصيرة لـ«فيليب ك. ديك Philip K. Dick» ونسبتك صفةَ «كُتَّاب الخيال العلميّ» إلى بعض زملائك في القرن الماضي، فأنت تشير بذلك إلى أن هؤلاء الأنثروبولوجيّين يجدون صعوبة في فهمِ الواقع. ألست قاسياً عليهم؟

- لست متأكّداً من أنّ ملاحظاتي النقديّة القليلة تلك بشأن أسلافي المُوقَّرين يمكن أنْ تخدش هيبتَهم وسلطتهم الرّاسخة بقوّة. لذا لا أعتقد أنني كنت قاسياً جدّاً عليهم. ثمّ إنّ اعتبارهم كُتَّابَ خيالٍ علميّ إنما هو تكريمٌ لهم، لأنّ الخيالَ العلميَّ نوعٌ أدبيٌّ أحبه بشكلٍ خاص. وعلى أيّة حال، لم يعدْ أحدٌ اليومَ يصدِّق هذه القصص عن الواقع الموضوعيِّ.



وأخيراً، كان «فليب ك. ديك» أنثروبولوجياً ممتازاً..

- أعتقد أنّ «فليب ك. ديك» كان يودُّ أنْ يكون أنثروبولوجيّاً. كان ذلك أمراً رائجاً في أواخر الأربعينيّات عندما كان ديك طالباً في بريكلي. لقد اهتم عن كثبٍ بمفاهيم الطوطميّة عند سكّان أستراليا الأصليّين. ولكنه كان يعاني من الخوفِ من الأماكن المكشوفة ولا يحبُّ السفر. لذلك رضيَ بتخيُّل طرقِ التفكير المُذهلة التي كان يودُّ أنْ يلاحظها ويدرسَها. في واقع الأمرِ كان مثل كثيرٍ من كُتّاب الخيالِ العلميِّ.

بيَّن «نيغل بارلي Nigel Barley» في كتبه مثل «أنثروبولوجي خائب» أو «الأنثروبولوجيا ليست رياضة خطرة» مدى سهولة أن يُخطئَ الباحثُ في دراساته.

- لقد نسيت تلك الكتبَ قليلاً..

انتقدتَ «لوسيان ليفي برول Lucien Lévy-Bruhl (1857-1939)». لقد تخيَّل هذا العَالِم المُلتزمُ سياسيّاً، بالأحرى اليساريّ، وجودَ نظام من التفكير عند هنود إنكسيت (Enxet) في بارغواي. واستناداً إلى الكتاباتِ التي نقلها «باربروك جروب Barbrooke Grubb»، أكّد أن هؤلاء الأشخاصَ لا يميِّزون بين العَالَم الحقيقيّ وعالَم الأحلام. إنّ خطَأه هو بلا شكٍ وضعُه الكثير من الثقة في



بيار ديلياج ▲

فرضياتِ هذا المُستكشف والذي كان أيضاً مُبَشِراً أنجليكانياً. فهل أنّ ما تلومه فيه هو كونه لم يذهبْ إلى الميدان؟

في الواقع، كان ليفي برول قريباً من «جورس Jaurès». لقد كتب في صحيفة «لومانتي L'Humanité» عدداً من المقالات وقّعها باسم مستعار. أنا لا ألومه حقّاً بسبب أنه لم يكن إثنوغرافيّاً. بالكاد كانَ يوجد إثنوغرافيٌّ في عصره. ولكنّي ما زلت مندهشاً من العملية التي تتخيَّلُ وجودَ طريقة في التفكير تكون تناظراً عكسيّاً لما تصوّرَه عقلاً متحضّراً، ثم من نسبته هذا النمطَ من التفكير إلى ما يُسمَّى بدائيون، أولئك الذين لم يلتقِ بهم قطُّ.

إنّ العديدَ من علماء الأنثروبولوجيا الذين كانوا مُعاصِرين له مثل «مارسيل موس Marcel Mauss» لم يمارسُوا الإثنوغرافيا. ومع ذلك فإنهم لم يختلقوا عقليّةً أخرى مختلفةً من شأنها أنْ تميِّز السكّان الذي كانوا يُعتبَرون في ذلك الوقت غريبين. كما أنهم غالباً ما شعروا بالفزعِ عند قراءة أعمال زميلهم هذا، السّاذج إلى حَدٍّ ما.

باتباعه خطواتِ إميل دوركهايم الذي كان يحاول بناء أنظمة التمثّل الجماعيّ، وهي مقارَبة يصفها البعضُ بأنها «صوفية»، يقوم هذا العَالِمُ الأنثروبولوجيّ، بنفس ما يقوم به بعض مؤرِّخي مَا قبل التاريخ. إنه يحاول تخيُّلَ نظامٍ فكريّ «سحري». فهل ستوجه نفسَ النقدِ لعالِم حفرياتٍ مثل جانٍ كلوت Jean Clottes ؟

- أنا لا أتذكّر، للأسف، بشكلٍ جيّد جدّاً أطروحاتِ جان كلوت حول الشامان في فترةٍ ما قبل التاريخ.

أنت، نفسك، عالمُ أنثروبولوجيا. لقد قمت بفكِّ شفراتِ اللغة السّرية لـ«شاماني شاراناهوا chamanes sharanahua» في منطقة الأمازون الغربيّة، ودافعت عن ممارسة للإثنوغرافيا موجَّهة نحو كتابة مدوّنة النّصوص المخطوطة والمُترجمة. ولكن كيفَ يمكن أنْ ندرسَ، مثلما أراد «ليفَي بروهل Lévy-Bruhl»، الشّعوبَ التي لا كتابةَ لها؟

- يجب أنْ نبدأَ أوّلاً بالذهاب إليهم، ثم الاستماع لهم وتعلُّم لغتِهم، ثم، إذا لزم الأمر، اختراع كتابة لتدوينِ كلامِهم وخطاباتهم بأمانة. ثم نقوم بمقارناتٍ دقيقة بين الخطابات المنقولة والمُترجمة عن عديدِ المُجتمعات المُختلفة، مع ضرورة أنْ نكون على معرفة بطريقة حياتهم. لقد أنجزتُ ذلك في العديد من كتبي. وفي الواقع، أنا أعتبر ذلك، على نحوٍ ما، تعريفاً لعلمي.

فما الذي تلومه إذن على «بنجامين لي هورف Benjamin Lee Whorf» (1897-1941) الذي يشاركُك نفسَ المُقاربة اللسانية باعتبارها مُنطلَقاً؟

- أنا بالتأكيد لا ألومُه بسبب تفضيله قراءة «ألبرت آينشتاين Einstein» على الاستماع إلى هنود «هوبي Hopi» في «أريزونا Arizona»، لكنني ما زلت إلى حَدٍّ مَا أشكّ عندما أراه يكشفُ عن تفسيرٍ ميتافيزيقيّ لنظريّة النّسبيّة في تراكيبِ لغة الهوبي النحويّةِ.

لست لطيفاً مع «كارلوس كاستانيدا Carlos Castaneda» (1925-1998) عندما يخبرنا عن بداياته على يد شامان. فهل أنّ استهلاكَ الفِطْر المُهَلْوِس (والذي يُستخدَم لغاية علميّة بحتة) هو ما يُفقده كلَّ إحساسٍ بالواقع؟

- بما أنه لا يوجد فطر مُهَلْوِسٌ ينمو في الصحراء المكسيكيّة، حيثُ كان من المُفترضِ أنْ يقوم بتحقيقاته الإثنوغرافيّة، فإنّي أعتقد أنه لمْ يكنْ في حاجةٍ إلى العقاقير العقليّة لاختلاقِ عددٍ من الهويّاتِ والقصص الفانتاستيكيّة نوعاً مَا.

حتى وإنْ أبديت حرصاً في الكلام على إدواردو «فيفيروس دي كاسترو Eduardo Viveiros de Castro» (من مواليد 1951) الذي تُشِيدُ بدفاعه عن الشّعوب الأميركيّة-الهنديّة، فإنك تعارضُه في رؤيته لثقافة «أراويتي Araweté» في البرازيل. فهل من الخطأ، في رأيك، الاعتقادُ في أنهم ينسبون روحاً إلى الحيوانات؟

- أنا أحبّ التحقيق الإثنوغرافيَّ الذي كرّسه إدواردو فيفيروس دي كاسترو لـ«أراوتيهAraweté» في الثمانينيّات. بعد ذلك أصبحت الأمورُ معقَّدة في التسعينيّات، عندما طوّر نظريّة معقَّدة للغايةِ وجميلةً جدّاً في كثيرٍ من الأحيانِ تُعرف الآن باسم منظور الأميركيّين الأصليّين.

كانت الفكرة أوّلاً هي القولُ بأنّ هنودَ الأمازون يَعتبرون الحيواناتِ تُشبه إلى حَدٍّ ما البشرَ، وهذا ليس خطأً. ولكنه في مرحلة ثانية أضاف أنّ جميع الهنود يعتقدون في أنّ الحيوانات ترى البشر على أنهم أنواعٌ من الحيوانات. وهو أمرٌ مستبعَد اذا استندنا إلى لغة الهنود نفسِها.

لقد لَمَحَ فيفيروس دي كاسترو هذا التماثلَ الجميلَ للمنظورات، وبعد أنْ طوَّر كلَّ النتائجِ النظريّة، نسبَها إلى هنود الأمازون. وهكذا أعطاهم فلسفةً ليست لهم.

كلّ هذا لن يكون خطيراً للغاية إذا لم تأخذ جحافلُ علماءِ الأنثروبولوجيا، نتيجة لذلك، الأمرَ على محمل الجدّ. لقد أصبحت المنظوريّة، في أجزاءَ كبيرة من الأنثروبولوجيا الحالية، الأيديولوجيَا الرسميّة لجميع الهنود الأميركيّين.

في سنة 2007 كرَّست كتابَ «الجنون في القطب الشماليّ» (La Folie arctique) لأعمالِ الإثنوغرافيِّ «إيميل بتيتو» (Émile Petitot 1838-1916)، وهو مبشِّر نسخ أساطيرَ الإسكيمو (inuits) في نهاية القرن التاسع عشر قبل أنْ يُصاب بالجنون ويموتَ في مأوى للمجانين. حين نقرأ الكتابَ نشعر بأنك منبهرٌ بالاضطرابات العقليّة. فهل في بيتكم طبيبٌ نفساني؟

- ربّما كان ذلك نتيجة لعلاقة طويلة مع الحركة المُعارضة للطب النفسيِّ، وهي تيارٌ نظريّ وعمليّ على حَدٍّ سواء ما فتئ يفتنني، أو عليك أنْ تصدِّق أنني أشعرُ أحياناً ببعض التقارُبِ مع بعض أولئك الذين نصفهم بالمجانين.

استنتاجُك قاسٍ.

ومن خلال إدانتك «الأنثروبولوجيا التي تتكلَّم من بطنها - anthropologie ventriloque» أو المكتومة التي تعرض نظريّاتٍ كاريكاتوريّة، تُبنى في مقاهي الحيِّ اللاتيني، عن الكوسمولوجيا عند الأميركيّين الأصليّين، فأنت ترمي حجرة في البركة. كيف كان ردُّ فعلِ زملائك؟

- لقد فقدَ البعضُ عقولهم، وهذا متوقَّع. كان لا بدّ من احتجازهم. البعضُ الآخر شحذ سكاكينَ كبيرة وكانوا ينتظرونني في زاوية الشارع أو في تعرُّجات الطريقِ نحو مخبري. يجب أن أكون حذراً . وترك البعضُ الآخر الأنثروبولوجيا نهائيّاً. هم الآن يكرّسون حياتهم لقراءة رواياتِ الخيالِ العلميِّ. وضحك آخرون وقدَّموا لي دعوةً في لطفٍ.

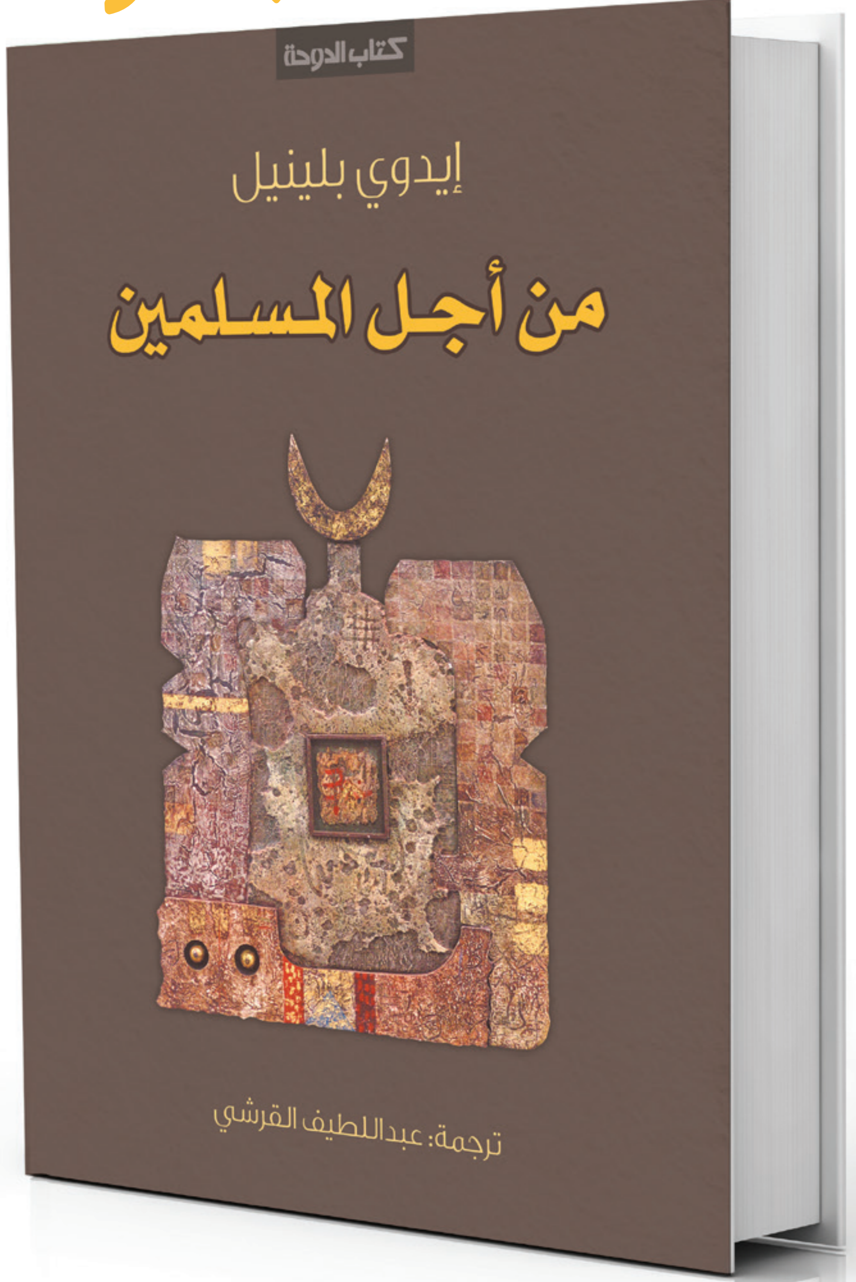
■ حوار: بودان إشاباس □ ترجمة: رضا الأبيض



المصدر:

https://www.lepoint.fr/culture/un-anthropologue-chez-les-anthropologues-26-07-2020-2385615_3.php

كتاب الدوحة



كتاب الدوحة
إيدوي بلينيل
من أجل المسلمين
ترجمة: عبداللطيف القرشي



دولة قطر
وزارة الثقافة والرياضة

فيم تُفيد الاحتجاجات؟

في مقالِه المنشور في العام 1979 تحت عنوان: «الاحتجاج الرمزيّ والصمت المدروس»، طرح الفيلسوفُ الأميركيّ «توماس هيل - Thomas Hill, Jr». سؤالاً فلسفيّاً وبراجماتيّاً ثريّاً، وهو: لماذا نحتجُ ضدّ ظُلمٍ فادح، في الوقت الذي: «لا يُمكن أن نتوقَّع فيه بصورةٍ يقبلها العقل، أن يضع الاحتجاجُ حدّاً لهذا الظلم؟»، بل قد يؤدّي لإصابةِ المحتجّ بالأذى.

يختلف هذا السؤال بدرجةٍ كبيرة عن السؤال الأشدّ جوهريّة، وهو: «لماذا نحتجّ؟». يتصوَّر البعض أنّ الاحتجاجَ يهدف للإصلاح، وثمّة أمثلة كثيرة لحركاتٍ اجتماعيّة حقَّقت ذلك. إذْ احتجَّت حركة المُطالبة بحقّ المرأة في التصويت إبّان القرنين التاسع عشر والعشرين من أجل الحصول على حقّ المرأة في الاقتراع، وتظاهر الشباب أثناء الربيع العربيّ من أجل الإطاحة بزعماء مستبدين، واحتجَّ الأميركيّون السّود في الستينيّات للظفر بالحقوق المدنيّة. ولعلّنا نعتقدُ حين نتأمَّل هذه النماذج، أنّ الغاية الوحيدة للاحتجاج هي اكتساب حقوق وإنجاز تغيير سياسيّ. وأنّ الاحتجاج إذا لم يحقِّق هذه الأشياء أو يضعها نُصب عينيه، فلا طائل تحته.

لكن استفهام «هيل» مهمّ لسببين اثنين جليين، أولهما هو أنّ الاستفهام يُعطي صورة واقعيّة عن حال المُعارضين السياسيّين (فمثلاً؛ لا تُقنع جهودهم أصحاب السلطة في أغلب الأحيان، في الوقت الذي قد تؤثّر فيه سلباً على حيواتهم). وثانيهما أنّ الاستفهام محاولة لإعادة تصوُّر الاحتجاج باعتباره يؤدّي وظيفة تتعدَّى التأثير على أصحاب السلطة، وهو بذلك يُزيح الفئة الأخيرة من المركز (إذْ لم تعد الهدف الوحيد للاحتجاج)، ويُضفي غائيّة متعدِّدة بالنسبة للمُحتجين.

لِم الاحتجاج إذن، إذا كُنّا نعرف أنّه غير كافٍ لتغيير قانون جائر أو سياسة عنصريّة أو قلوب وعقول الخصوم؟ لِم الاحتجاج إذا كانت النتيجة هي احتمال أن نُستهدَف ظُلماً، أو أن يتجنَّبنا الآخرون، أو أن نغامر بأرزاقنا؟ لِم نرفع لافتات «حيوات السّود مهمّة»، في حين نعرف أنّ الغلبة ستكون لوحشية الشرطة، وأنّنا لن نجتثّ تفوُّق العرق الأبيض؟ هل هو إهدارٌ للوقتِ والطاقة والانفعالات؟ أم له وظائف أخرى؟

تتعلَّق الإجابة عن تلك الأسئلة بالمُحتجين وبمَنْ يتضامنون معهم، أكثر من تعلّقها بالغايات السياسيّة التقليديّة؛ إذْ إنّ مفاد الإجابة التي يقدِّمها «هيل» هي أنّنا نحتج كي ننأى بأنفسنا بعيداً عن كلِّ ما هو فاسد. ويعكس هذا الانفصال اكتراثنا العميق بالعدل، والرغبة في مواجهة الاستبداد. ومن ثَمَّ، فإنّ المُحتجين على السياسات المُنحازة ضد المرأة مثلاً، لن يمنعهم الجهل بنتيجة احتجاجهم من الاحتجاج. وسيستمرون بالتظاهر كي ينأوا بأنفسهم بعيداً عن المُمارسات والأشخاص المُنحازين والكارهين للمرأة.

الاحتجاج يُفاصل بيننا وبين الفساد، ويُلحقنا بضحاياه. ذلك أنّنا نهبهم شرفاً ما-مديحاً يستحقونه. فعندما نتظاهر رفضاً للتمييز على أساس الجنس، نُعلن أنّ ضحايا هذا التمييز يستحقون المُساندة، ونستنكر في الوقتِ ذاته المُمارسات المُتحيِّزة ضد المرأة، إذْ يُعرب المُحتجون عن احترامهم للمرأة والنزاهة، ورغبتهم في مواجهة عدم المساواة في التعامل. ومن ثَمَّ فنحن نحول دون وقوع التصرُّفات غير العادلة، ونستنكر الفساد، ونساند الضحايا، كلّ ذلك من خلال الاحتجاج.

الواقع أنّ «هيل» لم يكن أوّل أو آخر من أجاب عن هذا التساؤل الثري ذي الصلة بالوضع الراهن؛ إذْ اعتقد الناشط والمُفكِّر «وليام دي بويز - W.E.B.Bois» أنّ الغاية من التظاهر هي إظهار الاعتزاز بالنفس. لكن هذا الرأي يتنافى مع رأى مُعاصِره «بوكر واشنطن - Booker Washington»، الذي يرى أنّ الاحتجاج يُعبِّر عن ضعف؛ لأنّ المُحتج يعول على تعاطف الآخرين، لا على مساعيه الخاصّة. وربّما نحا «واشنطن» هذا المنحى لأنّه طرح السؤال الجوهريّ المُتعلِّق بالاحتجاج؛ ذلك أنّ الاحتجاج بالنسبة له كان يتركَّز على أصحاب السلطة، وبالتالي



كان الانخراط في التظاهر يعني كبح نفوذ تلك الفئة. كان رأي «دي بويز» مُختلفاً؛ حيثُ رأى أنّ المُحتجين يعربون عن اعتزازهم بأنفسهم، رغم ما تنطوي عليه الأفعال المُجحفة من غياب العدل والاحترام. وقد أولى «برنارد بوكسل - Bernard Boxill» اهتماماً خاصّاً بهذه الحُجّة المُتعلّقة بالاعتزاز بالنفس، وأضاف إليها فكرة أنّ الاحتجاج طريقة لمعرفة الذات. بالنسبة لـ«بوكسل»، يُساهم احترام الذات -باعتباره إحساساً آمناً بالقيمة- في جدارة الفرد؛ فالفردُ لا يرغب في فقدان هذا الاحترام للنفس، ويرغب كذلك في وجود دليل على ذلك الاحترام. وهكذا، يغدو الاحتجاج اختباراً يوفِّر دليلاً على أنّ الشخص يتمتَّع بالاعتزاز أو احترام الذات. وبناءً عليه: «حتى عندما لا يتوقَّف المُتجاوزون عن أفعالهم، يظلّ الاحتجاج ضدهم سارياً». وتزداد أهمّية هذه الإجابات حين نُفكِّر في أشكال الاحتجاجات البربريّة والبذيئة؛ إذْ يميل الذين يطرحون السؤال الجوهريّ إلى اعتقاد أنّ اللياقة شرطٌ ضروري للاحتجاج- فهي لازمة لاستمالة أصحاب السلطة، في حين تدفعهم البذاءة إلى العزوف عن تنفيذ مطالب المُحتجين. رغم ذلك، ثمّة طرائق أخرى يُمكن من خلالها قياس فاعلية الاحتجاج، والتي تتعدَّى المُناشدات المدنيّة.

يكتب «تومي شيلبي - Tommie Shelby» في كتابه «جيتوهات مُظلمة»، أنّ المُعارضين يحتجون في أغلب الأحيان من خلال أشكالٍ بذيئة من المُمانَعة، ويضرب مثلاً بـ«الهيب هوب السياسيّ» ليذكِّرنا بأنّ هذا الشكل من الاحتجاج ليس في حاجة إلى تقديم خطوات تجميليّة للجماعة الموجودة في السلطة. ذلك أنّه يقوم على التواصل، أو كما يصفه الخطاب السياسيّ، يوبِّخ ويطعن هذه الجماعة. ويُعلن صراحةً ولاءه للمُستضعفين من خلال التعبير عن التضامن معهم. ويُمكن لمثل هذا النوع من الاحتجاج أن يغدو وسيلةً لرفض الولاء للدولة، من خلال إظهار النفور من الإذعان للتوقّعات الاجتماعيّة غير العادلة، ورفض الولاء للدولة المُستبدة.

ربّما يفسّر ذلك الاحتجاجات الأخيرة المُناهضة للعنصريّة حول العالم؛ حيثُ اشترك كثيرون في الاحتجاج من أوروبا وأميركا الجنوبيّة وإفريقيا والشرق الأوسط. وأظهروا تضامنهم مع الضحايا السّود لوحشية الشرطة، وذكّروهم أنّهم ليسوا بمفردهم. وحتّى في الحالات التي لم تكن فيها الاحتجاجات متمدِّنة كما قد يشتهي كثيرٌ من المُنتقدين، لا تزال تلك الاحتجاجات المُفتقِرة للياقة تهتف ضد الاستبداد وتوبِّخه، وتُعرِب عن عدم ولائها للدولة العنصريّة، وعن تضامنها مع السّود في كلِّ أنحاء العالَم.

إنّ قوة الاحتجاجات لا يُحددها أصحاب السلطة السياسيّة. إذْ توجد مقاييس فاعلة أخرى لتحديد ما إذا كان لتلك الاحتجاجات غاية تتخطّى كيفية إجبار مَنْ هم في السلطة على الاستجابة للمطالب. وبهذا الشكل، لا يصبح للشر الكلمة الأخيرة، بل للمُحتجين. إذْ تُقرُّ الاحتجاجات الاحترام، وتستهجن الشر، وتُبدي التضامن مع المُستضعفين. وستستمر في أداء هذه الأدوار، سواء حملت كلمات وأفعال المُحتجين مَنْ هم في السلطة على التغيير أم لا.

■ ميشا شيري □ ترجمة: مجدي عبد المجيد خاطر

المصدر:
مجلة New Philosopher أغسطس 2020.

الزمن المكيافيلي

«هيّأ كتابُ «الأمير» للحُكّام الطغاة العثورَ فيه على ما يُبرِّرُ استبدادَهم، كما في التأويل الفاشي لهذا الكتاب، إذ استرشد به هؤلاء الطغاة، حتّى إنّ منهم مَنْ درَسهُ ومنهم مَنْ لازمَ قراءته، وفي مقابل ذلك هيّأ هذا الكتابُ أيضاً للجمهوريّين والاشتراكيّين العثورَ على ما رأوا فيه تنويراً للشّعب واستجلاءً لطغيان السُّلطة ولوَجْهها المَقيت. ومن ثَمَّ، كان كتاب «الأمير» قادراً على أنْ يُغذّيَ الأنظمة الديكتاتوريّة وأن يُغذّيَ الفكرَ الاشتراكيّ التحرّريّ في آن، أي قادراً على تغذيةِ الشيء وضدِّه.» ◄◄◄



تشيزَري بورجا الملقب بالدوق فالنتينو ومكيافيلي (مشهد تخيلي) ▲

المكيافلية وامتداداتها

تجديد آلياتِ الخداع

لعلّ أهمّ تحدّيات المكيافيلية راهناً هو تجديد آلياتِ الخداع الكفيلة بتحقيق الإقناع. ذلك أنّ السياسة أصبحَت اليوم موضوعَ ارتياب حتى من عُموم الناس. وبذلك فالخداعُ أمام مواجَهةٍ حادّة للارتياب. فالثقة بالمَكر السياسيّ انحدرَت إلى الصّفر، على نحوٍ يجعل المكرَ يُسائلُ نفسَهُ، لا لمُفارقة ازدواجيّته، بل لضمان استمرارها بأقنعةٍ جديدة.

بيـن مكيافيلـي، الـذي اقتـرنَ اسـمُه بكتـاب «الأمير» أكثـرَ ممّـا اقتـرنَ بكتُبه الأخرى، والمكيافيلية، بما هي نـزوعٌ إلى الخداع والازدواجيّة في السياسة وفي السلوك العامّ، فجوةٌ ظلّت منذورةً دوماً لتأويل العلاقةِ بين طرَفيْها. تأرجَحَ هذا التأويـلُ بيـن خَلْـق تماهٍ لطرَفيْ هـذه العلاقـة كـي يَـدلّا علـى المعنـى ذاتـه وبيـن منحـىً آخَـرَ رامَ ترسيـخَ انفصالهمـا. فبقـدر مـا حرصَـت دراسـاتٌ علـى إظهـار الاختـلاف بيـن فكـر مكيافيلـي والمكيافيليـة، سعَت أخرى إلى إرساءِ التماهي وتوكيده، وهو ما تكرّسَ بوَجْـه خـاصّ فـي التمثّلات السياسيّة وفـي تمثّلات الـرأي العـامّ عـن هـذا المفكّر. لـم يتّسِم التأويـل، سواء الـذي قـارَبَ كتابـات مكيافيلـي أو الذي تنـاولَ أسُـسَ مـا يُعـرَفُ بالمكيافيلية، بالاختـلاف وحسـب، بـل بلـغَ حـدَّ التعـارُض والتناقـض، علـى نحـو تبـدَّى فيـه مكيافيلـي، خُصوصـاً عنـد مَـنْ ماهَـوا بَينَـه وبيـن المكيافيليـة، مُنظّـراً للطّغيـان والاستبداد، وتبـدَّى، فـي المُقابـل، لـدى مَـنْ فصَلـوا فكـرَهُ عـن الحمولـة التـي صـارَت مُلتصقـةً بمُصطلـح المكيافيليـة، مُنظّـراً للحُريّـة ولتَنويـر الشعب.

لقد تحـوَّلَ هـذا التعـارُضُ ذاتـه إلى افتراضٍ قرائيّ، إذ في ضَوئه تمَّت لا فقط إعادةُ قـراءة كتـاب «الأمير» فـي علاقتِه بكتابـات مكيافيلـي السابقة، بـل تمّت كذلك إعـادة قـراءة هـذا الكتـاب والتسـاؤل عـن رهاناتـه وغاياته وعـن الخفـيّ فيـه، بمـا أبـانَ أنّـهُ يحتفظُ، علـى وَجازتـه، بألغـازه، وبقابليّته لأنْ يتشعّبَ فـي تآويـلَ تتعدَّى مُوجِّهاتُها الاختلافَ إلى التقابُل والتعارُض. لـم يقتصـر تعـارُضُ التآويـل علـى قضايـا علاقـةِ فكـر مكيافيلـي بالحمولـة الدلاليّـة التـي تنطـوي عليهـا المكيافيليـة، بـل امتـدّ ليشـملَ قضايـا عديـدة أخـرى اقترنَـت بالحقـل السياسـيّ علـى وجْه التحديد، وفـي مُقدّمتهـا قضيـة «فـنّ الحُكـم» ومـدى ارتباطهـا بمفهـوم الدولـة عنـده، إذ ثمَّـة مَـنْ ذهـبَ إلـى أنّ هـذه القضيـة وغيرَهـا لـم تكُـن سـوى وليـدةِ التأويـل، لا وليـدة فكـر مكيافيلـي (أيُمْكـنُ التمييـز، أصـلاً، بيـن فكـر الشـخص ومـا يتولَّـدُ مـن التأويـلِ الـذي تخضـعُ لـه كتاباتُـه؟). خلافـاً للكثيريـن، لا يَـرى ميشـال فوكـو، مثـلاً، إمكـانَ العثـور لـدى مكيافيلـي علـى فـنّ الحُكـم، الـذي كان النـاس، فـي القرنيْـن السـادس عشـر والسـابع عشـر، يبحثـون بقـوّة عنـه، لأنّ المُشـكل لـدى مكيافيلـي، حسـب فوكـو، ليـس الحفـاظ علـى الدولـة فـي ذاتهـا، إذ ليسـت هـي مـا كان يَسعـى إلى إنقـاذه والحفـاظ عليـه، بـل هـو أساسـاً علاقـة الأمير بمـا يُسَيطرُ عليـه، أي بالإقليـم الـذي يَحكمُـه، وبساكنةِ هـذا الإقليـم. وهـذا أمـرٌ آخَـر، يقـول فوكـو، نافيـاً إمكـانَ العثـور علـى «فـنّ الحكـم» عنـد مكيافيلـي، ومُشـدّداً علـى أنّ مكيافيلـي ظـلَّ فـي قلـب جـدلٍ لا ينطلـقُ منـهُ، وإنّمـا مِمّـا يُقـال عنْـه. هكـذا تـمّ البحـثُ عـن فـنّ الحُكـم باتّخـاذ قـول مكيافيلـي مَعبَـراً لذلـك. إنّ رأيَ فوكـو، بوَصفـه تأويـلاً هـو أيضـاً، يُعـزِّزُ تشـعُّبَ الاختـلاف بشـأن كتـاب «الأمير»، علـى نحـوٍ يجعـلُ مكيافيلـي وكتابَـهُ فـي قلـب أسـئلةِ القـراءة، بـل أكثـر مـن ذلـك، فـي قلـب أسـئلةِ إعـادة القـراءة، التـي قـادَت العديـدَ مـن الدارسـين إلـى التسـاؤل: هـل كان مكيافيلـي حقّـاً مكيافيليّـاً؟

اللافـتُ بوَجْـه عـامّ فـي مسـار التأويـل الـذي خضـعَ لـه كتـاب «الأمير»، انتسـابُ هـذا الكتـاب إلى قضايـا القـراءة وتعـدُّد المعنـى. ثمّـة مَـنْ توَجّـهَ إلـى الكتـاب بحثـاً عـن نَواتـه ومَداره، ومَـنْ رَبطـهُ بكتابـات مكيافيلـي السـابقة عليـه، ومَـنْ نبـشَ فـي الحيـاة الخاصّـة لمكيافيلـي وبحثَ فـي رسـائله بغايةِ اسـتجلاءِ حقيقتـه، ومَـنْ شـدّدَ علـى ضـرورة فهْـم مكيافيلـي فـي سـياق الأحـداث التـي شـهدَتها فلورنسـا القرنيْـن الخامـس عشـر والسـادس عشـر، إلـى غيرهـا مـن المواقـع التأويليّـة التـي كان كتـابُ «الأمير» مُسـتجيباً لهـا ومُهيَّـأً لقبـول إثارتها.

لِـمَ ظَـلَّ إذاً كتـابُ «الأمير» مُطالبـاً دَومـاً بالقـراءة وبإعـادةِ القـراءة؟ لا ينفصـلُ هـذا السـؤالُ عـن مُطالبـة هـذا الكتـاب الدائمـة أيضـاً بالترجمـة، انطلاقـاً مِـن تجـدُّد الحاجـة إلـى ترجمتـه، وإلـى إعـادة ترجمتـه باسـتمرار، حتـى فـي اللّغـة الواحـدة. إنّ مُطالبَـة كتـابٍ أزمنـةً عديـدةً لاحقـةً علـى زمـن ظهـوره بإعـادةِ القـراءة وبتجديـدِ الترجمـة تكشـفُ طاقتَـهُ علـى الاحتفـاظ بالقُـدرة علـى القـول، وتمنُّعَـهُ علـى كلّ مُحاوَلـة لاسـتنفادِ احتمالاتـه. لقـد ظفِـرَ كتـابُ «الأمير»، منـذ ولّـدَ اختلافـات فـي تأويلـه، بخَصيصـةِ إعـادةِ



القراءة، التي كلّما اقترنَت بكتاب إلّا وأمّنَتْ لهُ حياةً بالتأويل وفي التأويل، ورَسّخَت الاعتقادَ بأنّ له أسراراً لا تَنجلي. إنّها خصيصةٌ اقترنَت بالكُتُب التي لا تكُفّ عن إنتاج القول خارج زَمنها وعن العَود المُستمرّ. مسارُ قراءةِ كتاب «الأمير» ومسارُ إعادةِ قراءته جَعلا خطابَهُ، فضلاً عن انطوائه على ضدِّه، خطاباً مُوجَّهاً، بالمعنى الذي أعطاهُ القدماء لهذا المُصطلح. إنّه خطابٌ بوَجهيْن، أي خطابٌ مُضاعَف. للمُضاعَفة في هذا السياق احتمالان؛ الاحتمال الأوّل مُتعلّقٌ بالتباس المُخاطَب في الكتاب؛ أهو الأميرُ أم الشعب؟ ترجيحُ أحَدهما يَقودُ إلى مَعنى مُضادٍّ للمعنى المتولّد من الترجيح المُقابل. لذلك هيّأ كتابُ «الأمير» للحُكّام الطغاة العثورَ فيه على ما يُبرِّرُ استبدادَهم، كما في التأويل الفاشي لهذا الكتاب، إذ استرشد به هؤلاء الطغاة، حتّى إنّ مِنهم مَنْ درَسهُ ومنهم مَنْ لازمَ قراءته، وفي مقابل ذلك هيّأ هذا الكتابُ أيضاً للجمهوريّين والاشتراكيّين العثورَ على ما رأوا فيه تنويراً للشّعب واستجلاءً لطغيان السُّلطة ولوَجْهها المَقيت. ومن ثَمَّ، كان كتاب «الأمير» قادراً على أنْ يُغذّيَ الأنظمة الديكتاتوريّة وأن يُغذّيَ الفكرَ الاشتراكيّ التحرُّريّ في آن، أي قادراً على تغذيةِ الشيء وضدّه. الاحتمالُ الثاني مُرتبطٌ بتضمُّن كتابِ «الأمير» فقرات قابلةً لأنْ تُفهَم بناءً على الحمولة الدلاليّة التي التصقَت بمُصطلح المكيافيلية، أي الدهاء والمَكر والازدواجيّة، وفقرات تحتملُ ما يُقابل ذلك. هكذا كرّسَ الاحتمالان معاً النظرَ إلى كتاب «الأمير» بوَصفه مُضمِراً لأسْرار وخبايا، على نحوٍ جَعلهُ قادراً دوماً على أن يُواصلَ القول، وأن ينادِيَ القراءةَ وإعادةَ القراءة، ويقودَ الباحثين إلى التساؤل عمّا يُمَكّنُ هذا الكتاب من أنْ يستمرّ مُوَسِّعاً سياقَ تلقّيه كي يظلَّ مُعاصراً لنا، وعن أسباب العودة إليه بكثافةٍ في فتراتٍ تاريخيّة من الزمن الحديث.

لا يعودُ هذا الاختلافُ، الذي اقترنَ بتأويل كتاب «الأمير»، إلى قراءته عبْر وسيط مُتعدِّدٍ جسّدَتْهُ سلسلةُ التآويل التي لم يَكُف عن إنتاجها، بل يعود إلى نبرتِهِ ذاتِها، التي تسمحُ بالعثور فيه على شَيء خافت، إنّها نبرةٌ غيرُ مسموعة بوُضوح، كما لو أنّها تحتفظُ بصَمتٍ ما حتّى فيما تُسْمِعهُ أو ما يُسمَعُ منها. الوسيط، في هذه الحالة، هي لغةُ الكتاب نفسُها، فشريعةُ التأويل تُقرُّ بأنّ ثمّة وسيطاً في كلّ قراءة حتى إنْ تَوَجّهتْ رأساً إلى مَقروئها. ثمّة دوماً وسيطُ اللّغة بشكلٍ عامّ، ووسيطُ النصوص المُضمَرة التي تحملُها الذاتُ القارئة، بما يجعلُ هذه الذاتَ نفسَها مُتعدِّدةً كما يَرى بارت.

من غير المُجدي إذاً البحث عن حقيقة فكر مكيافيلي، لأنّ حقيقتَهُ غدَتْ هي التأويلَ ذاتُه، مادامت العَودة إلى كتاب «الأمير»، بوَجْهٍ خاصّ، لا تنتهي، ومادامت قراءتُه تسمحُ حتى باستيعاب التعارُض. إنّ علاقةَ هذا الكتاب وعلاقة فكر مكيافيلي بتعدُّدِ التأويل هي الخليقةُ بالتأمّل والمُساءلة، وهو ما التفتَتْ إليه الدراساتُ الحديثة وهي تتأمّلُ لا التآويل التي خضعَ لها الكتاب وحسب، بل أيضاً تآويلَ تآويلِهِ التي غدَت تُنافسُ الأصْل وتنوبُ عنه، بل أصبحَت هي الأصل. فالوَضعُ القرائيّ الذي شهدَهُ كتابُ «الأمير» يُتيحُ تصنيفَ هذا الكتاب ضِمن الكتُب التي انطوَت على ضدِّها، وانطوَت على نَبرتها التي جعلَت أسلوبَ مكيافيلي في الكتابة من المواضيع التي استأثرَت بانشغال المُهتمّين بتآليفه.

إنّ الامتدادَ الذي تحقّقَ باسم مكيافيلي وعبْر هذا الاسم، وولّدَ مُصطلحَ المكيافيلية، لم يَقتصر على مجال السياسة، بل اتّسعَ ليشمل السلوك اليَوميّ وليَجدَ له مَوضعاً في علم الاجتماع وفي علم النفس. هذا الاتساعُ هو ما قادَ إلى التساؤل الفلسفيّ: أيتعلّقُ الأمرُ في هذا الكتاب بالازدواجيّة بوَصفها حقيقةَ السياسة أم بحقيقة الكائن بوَصفها قائمةً على الازدواجيّة؟. ذلك أنّ الازدواجية التي تحدَّث عنها مكيافيلي في كتاب «الأمير» لم تقتصر على سُلوك الحاكم، إذ شدّدَ مكيافيلي، في أكثر من سياق، على أنّها تسِمُ سُلوكَ المحكومين أيضاً وسلوكَ الناس بوَجْهٍ عامّ.

بصَرْف النظر عن هذا الامتداد، الذي يَحتفظ بأسئلته، وعن التعارُض الثاوي في كتاب «الأمير» والمُتّشعِّب في التآويل، يُمكنُ لقارئ هذا

الكتاب أن يتساءلَ: ألمْ تكُن «وصايا» مكيافيلي في «الأمير»، وهي تمتحُ من خِبرَة ناجمة عن المُمارَسة الفعليّة ومن وقائعَ تاريخيّة تعود إلى أزمنة بعيدة، تشخيصاً لحقيقةِ السياسة ولحقيقةِ السُّلطة؟ أليست السياسةُ والسُّلطةُ، بانفصال تامّ عن مقاصد مكيافيلي، قائمتيْن على العناصر التي بها بَنَى صورتَهما في كتاب «الأمير»؟

لربّما ما غذّى وضاعَةَ مقولةِ «الغاية تُبرِّرُ الوَسيلة»، التي اقترنَت بالمكيافيلية، وإن أثيرَ الاختلاف بشأن صحّة صَوغ مكيافيلي لها أم لا، هو الجانب المُظلم في المُمارسة السياسيّة. مُمارسةٌ لا تنفكّ تُزكّي هذه المقولة وتُضْفي عليها مصداقيّةً انطلاقاً من انفصال السياسة عن منظومة القيَم، وارتهانها دوماً إلى المصالح التي تُبرِّرُ حتّى أبْشعَ الوسائل. إذا كان المُوَجِّهُ في السياسة هو المصلحة، فمن المُمكن القول إنّ الممارسة السياسيّة لا أخلاق لها. لرُبّما أخلاقُها هي أنّها بلا أخلاق. أيتعلّقُ الأمر في هذا الاستنتاج بمَنطق السُّلطة في ذاتها، أيّاً كانَ مَنْ يتحمَّل مسؤوليّتَها؟ منطقُ السُّلطة أكبرُ حتّى ممَّنْ يُمارسُها، لأنّ تحَمُّلَه لها يُلزمهُ بتعلُّم مَنطقها، بل يُلزمه بالخُضوع لهذا المنطق، إذ تمكرُ به وهو يتعلَّمُ المكرَ ويُمارسه.

إنّ للسُّلطةِ، في انفصال بمَنْ يُزاولها، قدرةً على التدوير والالتفاف والإخضاع والإيهام. لا يَأمنُ من ذلك مُمارسُها نفسُه. فالتدويرُ والالتفاف والإخضاع والإيهام والتظاهر آلياتٌ بانية لمنطق السُّلطة ذاته. منطقٌ يُلزمُ الحاكمَ بالخُضوع لهُ وإظهار ما يُضادّ مُوَجّهاتِ هذا المنطق، لأنّ هذا الإظهارَ الخادعَ جُزءٌ من هُويّة السُّلطة ومُحدّداتها وآليات اشتغالها. قد يكونُ انطواءُ كتاب «الأمير» على ضدّه، وَفق تأويلٍ يَصلُ تملّصَ المعنى في هذا الكتاب بطبيعة مَوضوعه، وَجهاً من وُجوه حقيقةِ السياسة وحقيقةِ السُّلطة. وَجهاً تسلّلَ حتى إلى نبرة الكتاب وأسلوبه، فأثارَ ما أثارَ بشأن مقصده. فعلى الرغم من عدِّ كتاب «الأمير» تنظيراً للسياسة الواقعيّة، يُمكن لقارئه أن يعثرَ فيه على السُّلطة بما هي تجريد، أي بما هي مقولاتٌ عليا، كان مكيافيلي وهو يُبرزُها، اعتماداً على وقائعَ من التاريخ، يبدو من خارج هذا التجريد شرّيراً وفاسداً وماكراً. والحال أنّ منطقَ السُّلطة قائمٌ على ما حرصَ مكيافيلي على رَصْده، حتى وإن التبسَ قصْدُهُ من هذا الرّصد الذي اتّخذَ نبرة الوصايا. بهذا المعنى، يُمْكنُ العثور في كتاب «الأمير» على الجَوهر الخبيث للسُّلطة نَفسها.

في التمثيل لهذه المقولات البانية لمنطق السُّلطة، يَكفي الإشارة إلى مقولة التظاهر، التي نعثرُ عليها في كتاب «الأمير». مقولة أصبحَت هي أيضاً، إلى جانب مقولة «الغاية تُبرِّرُ الوسيلة» من مُحدِّدات المكيافيلية، لأنّ تبريرَ الوسائل يقتضي آلياتِ التظاهُر التي تُعَدُّ أساسيّة في السياسة، وفي مُقدِّمة التظاهر الادّعاء بحمايةِ القيَم، لأنّ الجميع، كما يقول مكيافيلي في «الأمير»، يَرَون ما تُظهرهُ أو تتظاهرُ به، وقلّة قليلة يُدركون حقيقتك. لابدّ إذاً للأمير من صورة يُمكّنُها من التداول والرّسوخ؛ صورة تنوبُ عن حقيقته وتحلّ محلّها. الصورة أهمّ من الحقيقة، لأنّ الصُّورة حقيقةُ السُّلطة وحقيقةُ خداعها. على الأمير أنْ يَظهرَ بصورة الفضيلة وحماية المُثل والقيَم، وأن يتلقّفَ منابعَ المحبّة؛ كلُّ محبّة تتولَّدُ تُجاه شخص ما، لابدّ أن تؤولَ إلى الأمير، فيه تتجمَّع روافد المَحبّة كلّها، مُخترقةً مَنْ يَحظَون بها تحت إمْرته. كلّما حظيَ شخصٌ بمحبّة الناس، وجبَ أن تكون هذه المحبّة مُسيَّجةً ضمن محبّة أكبر، هي محبّة الأمير.

التظاهر، في المكيافيلية، لغةٌ تَبني صورةً للأمير، وقد انضافَت إلى اللّغة، في الزمن الحديث، أدواتٌ أخرى. لم تعُد اللّغة، في هذا الزمن، هي فقط ما يُعوِّلُ عليه الحاكم في بناء صورته، بل انضافَت إلى صورة اللّغة الصور المرئيّة وتقنيات الترسيخ وتسريع الانتشار والتداول. ومع ذلك، احتفظت اللّغة في خطاب السُّلطة بوظيفة التمويه والمَكر والخداع، وبجَعل التنكّر للمبادئ يبدو على أنّه التزامٌ بها، أي بتأمين اشتغال الازدواجيّة، التي تتيحُ للظاهر أن يُحقّقَ الإقناع، وللباطن أن ينطويَ على المَصالح والغايات الخبيثة. التظاهر في المكيافيلية، بما هي إحدى حقائق السُّلطة، أداةُ إقناعٍ تُخفي النوايا وتُوهمُ بخِلافِ ما يُحرّكها. لعلّ أهمّ تحدّيات المكيافيلية راهناً هو تجديد آلياتِ الخداع الكفيلة بتحقيق الإقناع. ذلك أنّ السياسة أصبحَت اليوم موضوعَ ارتياب حتى من عُموم الناس. وبذلك فالخداعُ أمام مواجَهةٍ حادّة للارتياب. فالثقة بالمَكر السياسيّ انحدرَت إلى الصّفر، على نحوٍ يجعل المكرَ يُسائلُ نفسَهُ، لا لمُفارقة ازدواجيّته، بل لضمان استمرارها بأقنعةٍ جديدة. ■ **خالد بلقاسم**



▲ Portrait de Nicolas Machiavel par Santi di Tito (1536-1603)

استعمال المكيافيلية

هل انفتح صندوق «باندورا» من جديد؟

ما السر وراء انتشار المكيافيلية بين عديد الأوساط؟ لماذا يُقبل عليها السياسيّ والاقتصاديّ وحتى الإنسان العاديّ، وإن عن غير وعي؟ ما الذي يجعل منها أفقاً للتفكير والاستعمال، وفي سياقات وأنساق متنوِّعة، وبالرغم من مرور حوالي خمسة قرون على انقداح فكرتها المركزيّة؟ هل من جوابٍ «شافٍ» تقدِّمه للمنتصرين لها من آل التبرير بمنطق الغايات لا الوسائل؟ وهل من احتمال لارتفاع أو تراجع الإقبال على المكيافيلية هنا والآن؟

الغاية تُبرِّر الوسيلة، ذلكم هو التخريج الذي يختزل فيه «أمير» مكيافيلي، وذلكم هو التعبير البراغماتي الخالص، الذي يسمح باستعمال ما يجوز وما لا يجوز، تحقيقاً للغايات، «فلا يجدي المرء أن يكون شريفاً دائماً، ولا ضرر في التخلِّي عن الشرف وقت اللزوم» كما يوصي بذلك مكيافيلي، المُهمّ أن فعله هذا، وإن لم يكن «شريفاً»، فإنه مبرّر بالمطمح المُؤسّس.

لقد أوجدت وصايا «الأمير» لنفسها المكانة اللائقة في عصرنا هذا، فالطلب السياسيّ والاجتماعيّ يرتفع عليها، لأنها تفيد في شرعنة الأوضاع وتبرير الوقائع، بل إنها تسمح للكثيرين بقتل «الضمير النقديّ» بدم بارد، ما دامت الغاية تعفي من المساءلة والمتابعة. ولهذا يمكن القول بأن مكيافيلي لم يغادرنا إلى حَدِّ الآن، إنه بوصاياه، يقدِّم الدفوعات والمُبرِّرات الذرائعيّة والموضوعيّة في آنٍ لكثيرٍ من السياسات الدوليّة والممارسات الفرديّة، ما دامت النفعيةُ لسانَ حال الجميع.

علينا أن نعترف أن البراغماتية لاحت أوّل مرّة مع انتقال المجتمعات البشريّة من واقعة المشاعية البدائيّة، وفقاً للوحة الخماسيّة الماركسيّة، إلى واقعة التملُّك وبروز الفردانيات السلطوية، ففي مستوى هذا الانتقال المفارق، بدأت ملامح الشخصية البراغماتية تتشكَّل، وتكشف عن خصائصها وأساسيتها، والتي يمكن إيجازها في ثلاثة عناصر على الأقلّ وهي: المصلحة الشخصيّة أوّلاً، الغاية التبريريّة ثانياً، ومنطق الربح والخسارة ثالثاً.

إن تحوُّل الوجاهة الاجتماعيّة من «الأكثر قوةً» إلى «الأكثر ثراءً» و«الأكثر سلطةً»، سيدفع بمالكي وسائل الإنتاج والإكراه الجُدد إلى تأمين «مراتبهم» المُتحصّلة من واقع التفاوت الطبقي، وسيهرعون إلى سَنِّ «نظام» قيمي جديد، يشرعن خطاباتهم وممارساتهم، أملاً في حيازة أكبر قدر ممكن من السُّلطة والثروة والنفوذ. وعلى درب ذات النظام ستصير المصلحة الشخصيّة متفوِّقة على باقي الديناميات الجمعية، كما ستغدو الغاية تُبرِّر الوسائل المُستعملة، ولو كانت مبنية على القمع والخداع، وهذا كلّه يجري التفاوض بشأنه في سياق براغماتي مخصوص، يفكّر بحدّي الربح والخسارة.

طبعاً لم يكن الحاكم/المالك الجديد، ضمن هذا النمط الإنتاجي، لوحده، في شأن الدفاع عن «أطروحة» النفعيّة، فقد أُنيطت هذه المهام بالأجهزة الأيديولوجية التي تعمل تحت إمرته أو تفيد من عطاياه، تماماً كما هو الأمر بالنسبة لرجال الدين والسحرة والمحاربين والأثرياء، فهؤلاء هم الذين سيمنحون للمذهب النفعي/المكيافيلي بُعداً، فائق الحضور والامتداد في النسيج المجتمعيّ.

إن تسييد الغاية وشرعنة الوسيلة، يُراد منهما، في الأصل، النفي الكلّي للأخلاق في مقابل الإعلاء من قيم الحَدِّ المُشوّه، وفي ذلك «تمويت» فعلي للخير والنبل، ولو في مستوى المُعتقدات الدينيّة، ذلك أن مكيافيلي

غير إحساس بوخز الضمير. فمن أجل بلوغ الغايات يمكن تجريب كلّ المسارات واعتماد كلّ الوسائل المشروعة وغير المشروعة، المُهمّ أن يتحقّق المطمح، ولو على حساب الأخلاق والمُثل العليا.
يمكن اعتبار البراغماتية التي دافع عنها تشارلز بيرس، بمثابة النسخة «المزيدة والمُنقّحة» أو «المُلطّفة» للمكيافيلية الأصلية، فالأثر العمليّ هو المُحدِّد الأساسيّ لصدقية المعرفة وصحّة الاعتقاد، فالنجاعة والفعالية تكمنان في الممارسة العمليّة، ولهذا كانت هذه الفلسفة موسومة بالعَمَلاَنِيَة والذرائعية. ألم يقل بيرس بأن «تصوُّرنا لموضوع مُعيَّن، ما هو إلّا تصوُّرنا لما قد ينتج هذا الموضوع من آثار عمليّة لا أكثر»، فالنفع المُتحصَّل عنه، هو ما يحدِّد حقيقته وحاجته وشرطه الوجودي.
إلى ذلك تظلّ المكيافيلية في عالم اليوم، «السند الأخلاقوي» المركزي في زمن «البلطجة الدوليّة» و«الهويّات القاتلة» و«السوق الدينيّة» و«الحروب الاقتصاديّة»، بل إنها تعدُّ «المنهاج الإرشادي» للأفراد والجماعات في تدبيرها لليوميّ وتفاوضها مع الواقع المجتمعيّ، فما من حقل إلّا ونجد فيه المكيافيلية أفقاً للاستعمال والانهمام، لما تحقّقه من «نجاحات» في بلوغ الحاجات، وما تذلّل من عقبات في سبيل تحقيق المبتغيات.
فلا يضير الطالب مثلاً أن يتزلّف ويتنازل عن كرامته، أو أن يغش في الامتحان، فغاية تحصيل العلامات العالية، تُبرِّر وسائله المقيتة، ولا يهم أن تشعل الدول الكبرى الحروب الأهلية، وأن ترعى الاستبداد في دول الجنوب، فغايات بيع السلاح وضمان ولاء «المُستعمرات»، واستنزاف ثرواتها، كلّها أمورٌ كفيلة بتبرير ذات الوسائل الممعنة في القذارة والبشاعة. ما يهم في زمن «الشعبويّة» و«التطرف اليمينيّ» و«العنف الإيديودينيّ» و«الرأسماليّة المُتوحّشة، ما يهم، وللأسف الشديد، هو الغاية وليس الوسيلة، فالأفعالُ القاسية والدنيئة واللا دينيّة، كما يقول مكيافيلي، هي التي تزيد من قوة الحكم، وتعمل على إدامته وتجذيره، فلا مناص من القيام بالأمور الملهمة والعظيمة، وكذا الكريهة وغير المُستساغة، لتحصين صرح الحكم.
يوماً ما تحدَّث رولان بارث عن أساطير الأزمنة الحديثة، معتبراً بأننا نعيش ما عاشه الأجداد مع «الأسطوريات» والملاحم و«الطوطمات»، وأننا نعيش ذات اللحظات بفارق زمنيّ، في المبنى لا المعنى، فنحن بدورنا نعبد الطوطم المُعاصِر المُتمثِّل في العلامات الفاخرة والأيقونات اللَّذّوِيَة، ولهذا لا يبدو غريباً أن نعيش «المكيافيلية الأصلية» عبر تسميات جديدة تحيل على «النفعية» و«الدبلوماسيّة» و«الإيتيكيت»، فالـ«كُلُّنَا» مكيافيليون في البدء والختام، فمنذ خروج الإنسان من سجل «اللاتراتب» إلى مسارات التملُّك والتسلُّط، صارت الغاية تُبرِّر الوسيلة، وصار الإنسان «يقتل» ضميره الأخلاقي بدم بارد.
يمكن القول بأن تسييد الغايةً، وفقاً للطرح، المكيافيلي، يجد صداه، أكثر فأكثر، في «الديموقراطيّات» الهشّة والمعيبة على المستوى الدولتي، وفي الشخصيّات النرجسية والمرضية على المستوى الفرديّ، بما يدل على أنه يشكِّل في المستويين معاً، حالة مرضية يتوجَّب الانتهاء منها والانقلاب عليها، لأنها تعيدنا إلى «قانون الغاب» و«حرب الجميع ضدّ الجميع»، حيث تنتفي الأخلاق ويموت فينا الإنسان، والخوف كلّ الخوف أن يتعمّق الجرح ونواصل المسير باتجاه الشر السائل، بتعبير زيغمونت باومان.
لا بأس أن نستجدي أخيراً بالدرس الميتولوجي الإغريقي، ونذكر بأن زيوس أمر ابنه هيفستوس بخلق المرأة باندورا، وليعاقب البشر على ما اقترفه بروميثيوس من سرقة لشعلة النار، أهداها صندوقاً، محذّراً إياها من فتحه، إلّا أنها جازفت بمصير البشريّة، وفتحته، لتخرج الشرور المُوزَّعة على الجشع والطمع والغرور والكذب والحسد والوقاحة، لتعيد غلقه من جديد، وبعد أن انسال الشر بين الأفراد والجماعات، محتفظة بشرٍ واحد وهو اليأس. لا بأس أن نستعير هذا الدرس الأسطوري، لنقول بأنّ الإمعان في استعمال المكيافيلية، هو إيذان بانفتاح ذات العلبة واستحكام لليأس المُعتق، ضداً على الأمل في تسييد سياسة الأخلاق. فهل حاقت بنا لعنة الغاية، التي لا يمكن، وبأي حال من الأحوال، أن تُبرِّر الوسائل المقيتة والفاسدة؟ ■ **عبد الرحيم العطري**



يقول بأن «الدين ضروري للأمير، لا لخدمة الفضيلة، ولكن لأجل مزيدٍ من السيطرة».
وعليه، فإن قوة مكيافيلي تكمن في قدرته على الاستجماع والتخريج، عبر إفادته من تجربته (نعمة ونقمة) في القُرب من الحاكم، وحرصه على إعادة توليف ممارسات إنسانيّة قديمة في متن جديد، شكّل «أدباً سلطانيا» لمساعدة «الأمير» على تجذير نفوذه وتحصين حكمه. فعلى الأمير برأيه «أن يخشى كلّ خصومه، وكثير من أصدقائه، ومعظم رعاياه، وعليه أن يتخلَّص من خصومه وحساده، بكلّ ما أُوتي من قوة»، والغاية طبعاً، تُبرِّر الوسيلة.
لا عيب، في إطار هذا «البراديغم»، أن يلجأ المرء إلى المكر والخداع، ما دامت السياسة لا تستند إلى أساس أخلاقي، ولا بأس، أن يتم تقريب الفاسدين ومحاربة الصلحاء والأنقياء والأتقياء، فمن واجب الأمير أحياناً، يقول مكيافيلي، أن يساند ديناً ما، ولو كان يعتقد بفساده. فالمطلوب، وفي كلِّ حين، أن يكون المرء ثعلباً ليعي الفخاخ المنصوبة له، وأن يكون في الآن ذاته، أسداً ليرهب الذئاب.
والحال، أن ما قام به مكيافيلي، وهو يدبج «وصاياه» المُوجَّهة إلى الحاكم، هو أنه فتح «صندوق باندورا» الذي يؤوي شرور العالم، لقد ضمن للجميع، المُبرِّرات تلو المُبرِّرات، للإتيان بأي فعل، مهما كان مرفوضاً من العقل الجمعيّ، مانحاً إياهم فرصة القتل بدمٍ بارد، ومن

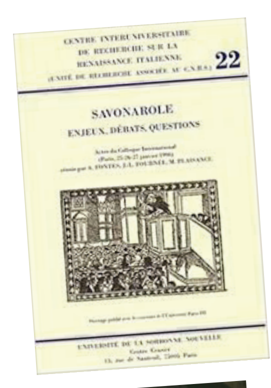
جون لوي فورنال:

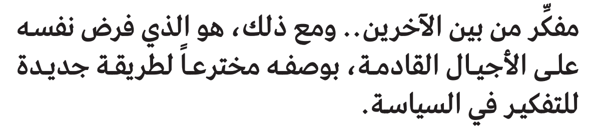
مكيافيلي يُسمع مرّةً أخرى

عملُ المفكِّر هو ثمرة التفكير بقدر ما هو ثمرة العمل، ومرتبط بحميمية حياته، وليس للاثنين سوى هدف واحد: ضمان بقاء جمهورية فلورنسا التي يحبّ.
«جون لوي فورنال - Jean-Louis Fournel» هو أستاذ في جامعة «باريس 8»، وأستاذ فخريّ في المدرسة العادية العليا، في مدينة «ليون». من بين الكتب التي ترجمها، وحرّرها، وعلّق عليها: «سافونارولي - Savonarole»، و«غويتشياردينى - Guicciardini»، و«مكيافيلي Machiavel»، ونشر، عام 2020، كتاب «مكيافيلي: حياة في الحروب - Machiavel: une vie en guerres».

لوبوان: نشرت مع «جون كلود زنكريني» سيرة ذاتية جديدة لـ«مكيافيلي»، مع أنّنا نعُدّ العشرات منها باللغة الفرنسية، من بينها تلك التي كتبها «روبرتو ريدولفي»، والتي تعتبر مرجعاً...

- جون لوي فورنال: السيَر الموجودة، بالفرنسية، تُعَدّ جزءاً من تاريخ أفكار موضوعة في سياق معيَّن، أو تقتصر على إعادة كتابة للسيَر الذاتية الإيطالية، بداية بتلك الخاصّة بـ«روبيرتو ريدولفي». هذه الأخيرة ممتازة، لكنّها تعود إلى عام 1954، والباحثون لديهم، تحت تصرُّفهم، الآن، وثائق لم تكن متاحة لـ«ريدولفي»، من بينها نشر سبعة أجزاء من رسائل المستشارية، ومحاضر الإجراءات العملية، واجتماعات الحكماء المنظّمة من قبل السلطة، ابتداء من عام 1494. تُعلّمنا هذه النصوص كثيراً حول «مكيافيلي»، أمين المستشارية، بالإضافة إلى الرسائل الخاصّة بصديقه «فرنشيسكو غويتشياردينى» التي تخبرنا الكثير عن سنوات نشاطه الأخيرة، من سنة 1520 إلى سنة 1527، عندما استأنف الخدمة تحت حكم «مديتشي - Medicis». بعيداً عن كونه عبقريّاً منعزلاً، كان «مكيافيلي» أحد ممثِّلي «مختبر فلورنسا» مثل «غويتشياردينى»، وشخصية عظيمة أخرى لتلك اللحظة.

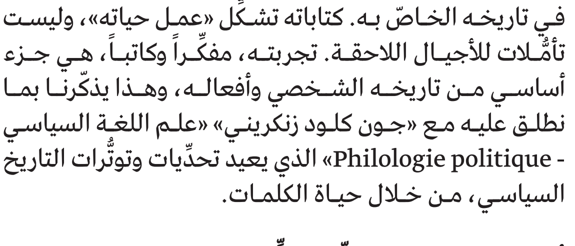




مفكّر من بين الآخرين.. ومع ذلك، هو الذي فرض نفسه على الأجيال القادمة، بوصفه مخترعاً لطريقة جديدة للتفكير في السياسة.

- بالتأكيد، لكنه ليس سبباً لنفصله عن تاريخ «فلورنسا». نميل إلى جعله يتحاور مع أرسطو، أو توماس الإكويني، أو كارل ماركس، أو آخرين، لكن لا يمكن فهم فكره إلّا بتقديمه في تاريخه الخاصّ به. كتاباته تشكِّل «عمل حياته»، وليست تأمُّلات للأجيال اللاحقة. تجربته، مفكِّراً وكاتباً، هي جزء أساسي من تاريخه الشخصي وأفعاله، وهذا يذكّرنا بما نطلق عليه مع «جون كلود زنكريني» «علم اللغة السياسي - Philologie politique» الذي يعيد تحدّيات وتوتُّرات التاريخ السياسي، من خلال حياة الكلمات.





ألا ينطبق ذلك على كلّ المفكِّرين؟

- «مكيافيلي» استثنائي، من حيث إنّه لم يكتفِ ببناء تفكير سياسي: هو، أيضاً، ممثِّل للسياسة، ومؤلِّف يدَّعي هذه المكانة. لقد كتب آلاف الرسائل للمستشارية، والعديد من الخطابات، والمسرحيات، والقصائد، وكتاباً كبيراً حول تاريخ فلورنسا... في إحدى رسائله، اشتكى من «أريوست - Arioste»، كاتب «رولون فيريو - Roland Furieux»، الذي لم يدرجه ضمن قائمة الشعراء المهمّين، وهذا يدلّ على أنّه يفكِّر في نفسه بصفته كاتباً واعياً لقيمته. ففي «مقالات حول لغتنا - Discours sur notre langue»، الذي كُتب بين 1518 و1525، لم يتردَّد في تخيُّل حوار يدور بينه وبين «دانتي - Dante»، كاتب «الكوميديا الإلهية» التي يعشقها. لقد كان عليه أن يجرؤ...

يشكِّك بعض المتخصّصين في أنّ هذه النصوص تعود إليه...

- نحن نعتقد أنّها تعود إليه، لأنّها من الفترة التي عاصر فيها «أورتي أورتشيلاري - Orti Oricellari» والجدل مع الشباب الفلورنسي. المقالات حول لغتنا، هي إجابة لأحد نصوص «دانتي»، حيث أُعيد اكتشافها حديثاً، دعم فيها أنّ اللغة المبتذلة الشائعة في إيطاليا لم تكن هي التوسكانا (tos-can) ولا يمكن أن تكون. لم يكن هذا البيان محتملاً من قِبَل



جون لوي فورنال ▲

الفلورنسيين، فقد كانوا يعتقدون أنّ اللغة الوحيدة المشتركة الممكنة هي لغتهم، وهي ذاتها التي استخدمها دانتي. ادّعى البعض أنّ النص مزيَّف، ومع أنّ «مكيافيلي» لا يشكِّك في نسبة هذا النصّ، لكنّه يدافع عن تفوُّق التوسكان.

عمدت، في هذه السيرة الذاتية إلى اقتباس أكبر قدر من كلمات «مكيافيلي»...

- لأنّها كلماته، بالضبط، بدا لنا أنّه من الضروري أن نجعل «مكيافيلي» يُسمَع مرّة أخرى، جعل لغته «ترنّ»، أن نفعل ذلك باللغة الفرنسية. «مكيافيلي» هو رجل سريع في كلّ شيء، ولغته تشبهه، فهي تذهب سريعاً، بشكل مباشر، إلى الهدف. اخترع، أيضاً، عبارات، منها «الحقيقة الفعلية للشيء»، و«المبدأ المدني»، مع قدرة لا مثيل لها على تكثيف الكلمات من أجل التعبير عن أفكاره. كتب «جاك غوهوري - Jacques Gohory»، أحد أوائل مترجميه الفرنسيين، في إصدار 1571، من «الأمير»، أنّ «مكيافيلي» كان الأوّل الذي وضع اللغة الطبيعية وشروط الدولة معاً؛ من هنا جاءت هذه اللغة الجديدة التي لم يُسمع بها من قبل، والتي تعبِّر عن معرفة، تجد مصدرها المزدوج في قراءته للقدماء، وفي تجربته السياسية،كما كتب هو نفسه.

بعض خيارات الترجمة، لديك، قد تكون مفاجئة...مثلاً: الدولة (état)، مكتوبة هكذا بدون حرف كبير في أوّلها، لماذا؟

- بحسب السياق، الكلمة تعني حكومة، نظام، إقليم، دولة... للمترجم، إذاً، إمكانية استخدام عدّة كلمات مختلفة، باللغة الفرنسية، للحفاظ على تعدُّد المعاني نفسه مثلما هي عليه في اللغة الإيطالية. هذا هو الخيار الذي قمنا به: ترجمنا (stato) بـ«état» بدون حرف كبير، لأن الدولة (Etat) كما نفهمها، اليوم، لا علاقة لها بما كان يعرفه «مكيافيلي».

لماذا عَنْوَنتم سيرتكم بـ«حياة في حروب - une vie en guerres»؟

- في رسالة 1526، كتب «مكيافيلي»: «بقدر ما أتذكَّر: إمّا قمنا بالحرب أو أُخبرنا عنها». هو يفكِّر في السياسة باسم ضرورة هي الحرب، حالة الحرب كحالة طارئة. لكنّنا لا نفكِّر بالطريقة ذاتها، إن كان سبب وجود المجتمع السياسي، في حَدّ ذاته، هو تحدّي النزاعات، بداية حروب إيطاليا غيَّرت المعطيات. بالنسبة إليه، مؤسَّسات الجمهورية العجوز فشلت، ويجب إصلاحها، حتى لو كان ذلك يعني تقديم تنازلات. هذه نقطة أساسية، غالباً ما يتمّ نسيانها. «مكيافيلي» دفعه توتُّر أخلاقي: إنقاذ الجمهورية الفلورنسية بوصفها دولة، وبوصفها نظاماً. هذا المشروع، طوّره في مقالات (Discours) في «الأمير»، أيضاً. هذه النصوص هدفت، بدايةً، إلى طرح مشكلة جوهرية: ما الذي يجب فعله في حالة الأزمة، إن كانت الوسائل العادية غير كافية؟ قدَّم، أيضاً، مسألة مكانة القوّة في السياسة، وطوّر فكرة أنّ الحرّية يمكن أن تنشأ من نزاعات معيَّنة. أحد أكبر المستجدات المكيافيلية هي اعتبار أنّ التنازع يمكن أن يكون في أساس الحرّية الجمهورية.

لكن، هل يمكن أن تذهب التنازلات إلى حد العمل لدى «آل مديتشي»، وتفسير أفضل طريقة للحفاظ على سلطتهم؟

- «مكيافيلي» هو براغماتيّ أكثر ممّا نظنّه غالباً، فإن عرض خدماته على «آل مديتشي»، ليس من أجل المصلحة، فقط، بل من أجل مواصلة العمل أيضاً، وإصلاح الجمهورية التي لم يُقسم «آل مديتشي» على إلغائها بعد كلّ شيء، إن أمكن ذلك؛ لهذا لم يتردَّد في أن يقترح عليهم إعادة فتح المجلس الكبير، هذا الرمز الذي تَمَّ إلغاؤه في 1512، وسيعاد تأسيسه، فعلاً، في 1527، ما إن يُطرَد «آل مديتشي» مرّة أخرى، قبل أن يختفي، بشكلٍ نهائي، عند عودتهم عام 1530.

■ **حوار: كاترين غوليو □ ترجمة: عثمان عثمانية**

Jean-Louis Fournel, ''Machiavel est animé par une tension morale.''
Propos recueilli par Catherine Golliau.
Le point Hors-Série, pp.73-74.

مارسيلو سيمونتا:

لهجة مكيافيلي الحُرّة خارج دائرة المألوف

في هذه المقابلة، يتحدَّث «مارسيلو سيمونتا»، المؤرِّخ المختصّ في النهضة الإيطالية، عن مراسلاتِ «مكيافيلي» الموصوفة بالثريّة، والجادّة والعميقة والسّاخرة والفاحشة، باعتبارها مصدراً ثميناً للمعلومات حول الرّجلِ وعصره. أصدر «مارسيلو سيمونتا» كتاب «لغز مونتفيلترو، حقيقة آل ميديشي - L'Enigme Montefeltro: La vérité sur les Médicis» (2018) و«الثعالب والأسود، آل ميديشي، مكيافيلي وخراب إيطاليا - Les renards et les lions. les médicis, machiavel et la ruine de l'Italie» (2019).

كاثرين جوليو: أنت أحد الذين يعملون، اليومَ، تحت إدارة «فرانسيسكو بوزي F. Bauzi»، في كتاب «رسائل عائلية» لـ«مكيافيلي»، بالإيطالية، والمتوقع صدوره سنة 2020، عن دار «ساليرنو - Salerno». فما عدد هذه الرسائلِ؟

- مارسيلو سيمونتا: ستضمّ المجموعةُ 354 رسالةً، ونحو عشرين وثيقة: في الملحق 218 رسالة، يعود تاريخها إلى الفترةِ التي كان فيها «مكيافيلي» يعمل سكرتيراً في جمهورية «فلورنسا»، نحو نصف الرسائل، هو الذي كتبها.
أوّل طبعةٍ لهذه الرسائل، أنجزها «فرانكو غيتا - F.Gaeta» سنة 1961، وتحتوي 238 رسالةً. أمّا طبعة «ماريو مارتلي - M.Martelli»، سنة 197، فتحتوي 325 رسالةً. سنتعرّف، إذاً، إلى عيّنة واسعةٍ من مراسلات «مكيافيلي»، منسجمة مع التعليقاتِ المفصَّلة، للغاية.



هل يوجد اختلافٌ مهمّ بين الرسائل الموجّهة إلى الأصدقاء وتلك الموجّهة إلى الإدارة؟

- الرسائلُ التي كتبها إلى مستشارية القضاء التي تسمّى، بالإيطالية، «Le Legazioni E Commissarie» طُبعت ونُشرت في سبعة مجلّدات، بمواصفات دقيقة جدّاً، من وجهة نظر فيلولوجية، لكنّ قلّة الشروحات الكافية يمكن أنْ تجعل قراءةَ هذه الرسائل شاقّةً بالنسبة إلى القارئ غير المختصّ. وهو ليس حالُ الرسائلِ التي سننشرها، والتي تمَّت دراستُها من كلِّ جوانبها: النصّيةَ، والسياقيّة.
بعضُ الأقسام المشفّرة، وقع تفكيك رموزها للمرّة الأولى، وهي المهمّة التي أنجزتها أنا، لكنَّ التمييزَ بين قضايا خاصّةٍ وأخرى رسميّةٍ، في رسائلِ «مكيافيلي»، هو تمييزٌ شكليٌّ إلى حدٍّ ما؛ فهذه الرسائلُ متداخلة. لتنظر، على سبيل المثال، في الرسالة التي بعثها إلى «فرانسيسكو فيتوري - F.Vettori» بتاريخ 31 يناير/كانون الثاني، 1515: تبدأ هذه الرسالة بـ«سونيتة - Sonnet»، ثم يلمّح إلى رسالةِ المرسَل إليه حول الجماع، ثم يتحدّث عن قصّة عشيقاته، لتنتهي الرسالةُ، في الأخير، بنصائحَ موجّهةٍ إلى أمير جديد حول طريقة إدارة الدولة.



هل أتاح لك العملُ على هذه الطبعة، اكتشافَ وقائعَ جديدةٍ غير منشورة؟

- نعم. وهنا تكمن قيمة هذه البحوثِ. عندما نقرأ هذه الرسائلَ، سنتبيّن أنّ علاقات «مكيافيلي» بعائلة «آل ميديشي - les Médicis» كانت أكثرَ دقّة وتعقيداً ممّا لم نقدرْ على أنْ نضعَه موضع سؤالٍ، الآن.
على سبيل المثال، اكتشفنا، في تعليمة تُنسب، حتى الآن، خطأً، وفي مخطوطة لـ«مكيافيلي» أصليّة غير منشورة، موجودة، اليوم، في الفاتيكان، أنه في 1516 - وهي السنة التي أمضاها في الريف، في «سان أندرا - Sant'Andrea» - بحسب كُتّاب سيرته- تمّ تكليفُه، من قِبَل صديقه «باولو فيتوري»، أميرال أسطول البابا، بمتابعة العمليّاتِ البحرية في مواجهة قرصانٍ تركيٍّ اسمه «كوردأوغلو - Kurdoğlu». لا يمكن أنْ نجزم أنّه ذهب إلى تونسَ، لكننا نعرفُ أنه كان في «نابولي» و«روما» للقاء الكردينال «جول دي ميديشي - Jules de Médicis». كان ذلك قبل أربع سنواتٍ من تولِّيه مهمّة كتابة «تاريخ فلورنسا - Les Histoires florentines» بطلبٍ من هذا الأسقفِ نفسه.

وماذا عن علاقاته بالنساء؟

- توجد رسالةٌ معروفة جدّاً من زوجته، «ماريتا Marietta»،



مارسيلو سيمونتا ▲

تشتكي فيها غياباتِه الطويلة عن البيتِ. ولكنْ ليس لدينا رسائلُ موجّهة إلى عشيقاتٍ أو رسائلُ كتبتْها إليه عشيقاتُه.

وبفضل رسالةٍ من «فرانسيسكو فيتوري - F. Vettori» كتبت في 4 - 5 أغسطس/آب، 1526، نعلم أنّ عشيقتَه «بربرا ساليتاتي - Barbara Salutati» تملك نسخةً من مفتاحِ الرّمز المشفّر الذي كان يتقاسمه مع الأشخاصِ الأكثر نفوذاً. يمكنُ أنْ نستنتجَ أنّ علاقتَه الغراميّة صارت، إلى حَدّ ما، علاقةً سياسيّةً؛ وهو أمرٌ، في ما يتعلّق به، لا يثير الاستغرابَ حقّاً.

في كتابك السابق «الثعالبُ والأسود»، الذي يحكي ملحمة «آل ميديشي»، سلّطتَ الضوءَ على العلاقات الدقيقة جدّاً بين «فليب ستروزي - Filippo Strozzi» و«مكيافيلي». فهل ثمّة مراسلات بينه وبين «آل ميديشي»؟

- نعم، طبعاً. كان «فيليب ستروزي - F.Strozzi» صِهْرَ «لوران الثاني - Laurent II» دي ميديشي، والرجلَ الأكثر ثراءً في فلورنسا. أنْ تكون قريباً من «مكيافيلي» الذي، بعد نكبة 1512، اعُتبر الرجل الأكثر فقراً وسوءَ حظّ، هو أمرٌ مثير للدهشة. أليس كذلك؟ لكنْ من المحتمل أنَّ «ستروزي» الذي دفع للسكرتير السابق للمستشارية، مقابلَ كتابه «الأمير»، في مايو/أيار، 1515، هو الذي شجّعه في مشروعه لاستمالة بيت «آل ميديشي».

لقد تدخّل للترفيع في أجر «مكيافيلي» على كتاب «تاريخ فلورنسا»، وهو- أيضاً- الذي نشر «الأمير»، أوّل مرّةٍ، سنة 1532 عن دار «بلادو - Blado» في «روما».

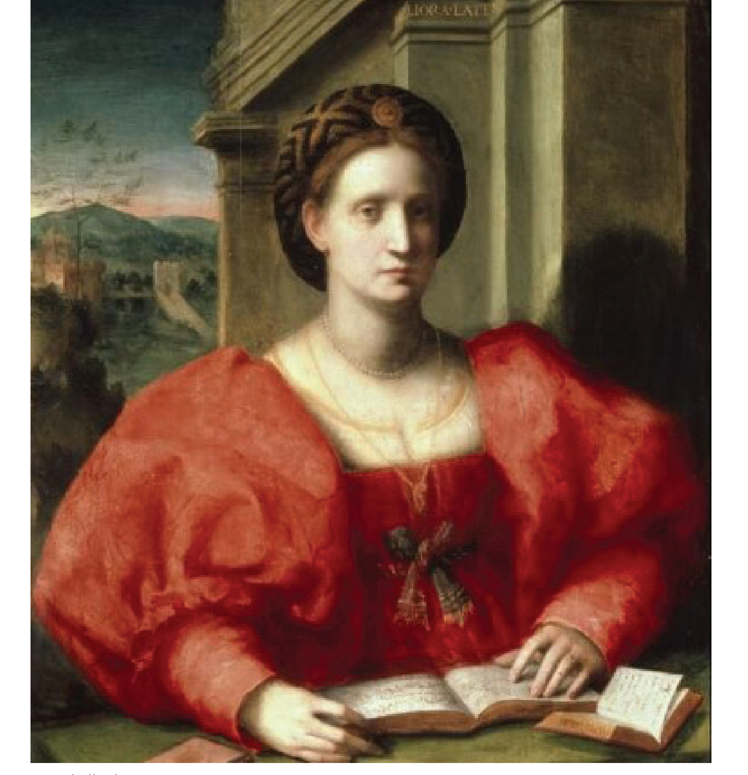
بأيّ شيءٍ تفيدنا هذه الرسائلُ، حول معنى الصداقة عند «مكيافيلي»؟

- لم يكن «مكيافيلي» يعبّر بطريقةٍ مباشرة، لأصدقائه، عمّا يشعر به. رغم ذلك، تشهد هذه الرسائل عن علاقاتٍ قويّة بينهم، وعن تواطؤٍ ذكوريٍّ حقيقيّ. ومع ذلك، هم يثقون في مشاعرهم إزاء النساء.

في رسالة، بتاريخ 31 مايو/أيار، 1523، صرّحَ له «فيليب ستروزي»، الذي كان في «روما»، في خصوص «بربرا ساليتاتي» قائلاً: «لقد أرسلتْ إليَّ هذه المرأة، ولكنّي لم أقدر أنْ ألمسَها لأنها زوجتُك».

ما الذي يميّز أسلوبَه؟

- كانت لهجتُه الحرّةُ استثنائيّةً. وكان أسلوبُ رسائلِه متنوّعاً جدّاً. كان



بربرا ساليتاتي ▲



LE
PRINCE
DE NICOLAS
MACHIAVEL,
CITOIEN ET SECRETAIRE
DE FLORENCE.
Traduit & Commenté par
A. N. AMELOT,
Sieur de la Houssaie.

A AMSTERDAM,
Chez HENRY WETSTEIN. 1684.

NICOLAS MACHIAVEL
Citoien & Secretaire de
FLORENCE

يناوبُ بين الجاذبية والصّرامةِ، والسّخريةِ والدعابة، بل الفحش، أيضاً. لقد كان يُظهر نفسَه أكثر تحرّراً من أغلبِ كتّاب عصره، بلْ من الكتّاب الأكثر حداثةً واستفزازاً.

في رسالة إلى «فرانسيسكو غيسارديني - Francesco Guicciardini» أبرز أصدقائه وأهمِّهم، مؤرّخةً في 17 مايو/أيار، 1521، نجده لا يتردّد في أنْ يقولَ: «في الواقع، منذ وقتٍ طويل، أنا لا أقول ما أفكّر فيه، ولا أفكّر في مَا أقولُ. وإذا قلتُ الحقيقةَ، أحياناً، فإنّي أخفيها بين عددٍ من الأكاذيبِ التي من الصعبِ اكتشافُها».

بالنسبة إلى شخصٍ، تقوم لديه الفلسفة السياسية (باعترافه الشخصي) على البحث عن «الحقيقة العمليّة الفعّالة» هو أمرٌ متناقض، لكنّ مكيافيلي لا يرى ذلك تناقضاً واضحاً.

■ حوار: كاثرين غوليو □ ترجمة : رضا الأبيض



المصدر:
le Point، فبراير - مارس 2020، ص: 38 - 39.

كوينتين سكينر:

كان لمكيافيلي تصوُّر جمهوريّ لمفهوم الحرِّيّة

ينظر المؤرِّخ البريطاني «كوينتين سكينر - Quentin Skinner» إلى «مكيافيلي - Machiavelli» بوصفه فيلسوفاً للحرِّيّة، مسكوناً بالبحث عن الصالح العامّ، وذلك بفضل القانون، وكذلك بدعم المواطنين؛ بل بتضحيتهم في سبيل ذلك. و«كوينتين سكينر» أستاذ كرسي «باربر بومون - Barber Beaumont» للعلوم الإنسانية في جامعة لندن، من مؤلَّفاته العديدة: في الحرّية قبل الليبرالية (2016) - حول مكيافيلي (2001) - الحقيقة والمؤرّخ (2012).

ماذا تعني الحرّية، بالنسبة إلى «مكيافيلي»؟

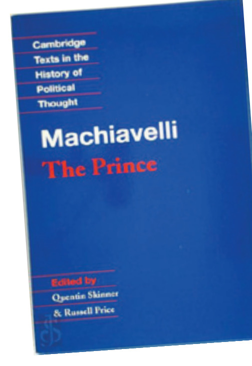
- لا يفكِّر «مكيافيلي» في الحرّية بطريقة تفكيرنا نفسها، في الوقت الراهن؛ فبالنسبة إلينا تعتبر الحرّية الفردية شيئاً أساسياً؛ فأن تكون حرّاً يعني أن تكون قادراً على فعل ما تريد، بدون وجود أيّ تداخل بين الفرد وإرادته. أمّا بالنسبة إلى «مكيافيلي»، فهو لا يطرح المسألة على هذه الشاكلة، لأن المشكلة- من وجهة نظره- ليست مشكلة تداخل بقدر ما هي مشكلة خضوع وإذعان وارتباط بالغير. فعندما نصف مدينة ما بأنها حرّة، نحن نؤكِّد حفاظها على استقلاليَّتها في مواجهة أيّ نوع من أنواع السلطة، ما عدا تلك المنبثقة من المجتمع، في حدّ ذاته. وعلى هذا الأساس، يكون الكيان السياسي حرّاً إذا كان محكوماً بإرادته الخاصّة؛ وهو ما يفرض الاستقلالية الحكومية. وبناءً على هذا التصوُّر، تكون المستعمرات بمنزلة أماكن للعبيد. ومن هنا، نخلص إلى أن «بارادايم» (أو أنموذج) الحرّية لا يتلخَّص في أن تقول، مثلاً، إنك قادر على مغادرة غرفة ما، عندما تشاء أنت ذلك، بل في أن تكون مستقلّاً؛ وهو ما يعني قدرتك على فرض قوانينك الخاصّة. ينسحب هذا الأمر على الحرّية الفرديّة، كما يصدق على الحرّية الجماعيّة.



ولكن، لماذا تحظى هذه الحرّيّة بكلّ هذا القدر من الأهمِّيّة؟

- لأنها ضمان الرخاء والرفاهية؛ فكما قال «مكيافيلي»، في كتابه «خطابات حول العقد الأول من تيتوس ليفيوس- Dis-cours sur la décade de Tite -Live» (وهو الكتاب الذي بدأه قبل كتابه الشهير «الأمير- Le Prince»، غير أنه لم يُنشر إلّا في سنة 1531؛ أي بعد وفاته بأربع سنوات): «تُثبت التجربة أن الشعوب لم يسبق لها أن نمَّت ثرواتها، وازداد نفوذها إلّا تحت لواء حكومة حرّة». ويسوق، في معرض تبريره لفكرته،





مثالَين اثنَين: يتعلَّق الأوّل بـ«أثينا» التي بلغت أوج تقدّمها في أقلّ من قرن، بعد سقوط أبناء الطاغية «بيسيسترات - Pisistrate» سنة 547 قبل الميلاد. في حين، يرتبط المثال الثاني بـ«روما» التي أصبحت أمّة عظيمة سنة 509 قبل الميلاد. كان هذا كافياً، بالنسبة إلى «مكيافيلي»، ليقتنع بأنه ما إن يُستعبَد شعب حرّ، حتى تتوقَّف مسيرة ازدهاره، وغالباً ما يسقط في الانحطاط.

هل ترتبط الحرّية، بالنسبة إلى «مكيافيلي»، بشكلٍ تلازمي، بمفهوم الجمهورية؟

- يعتبر «مكيافيلي» أن نظام الحكم هو أفضل ضامن للمصلحة العامّة؛ لذلك كتب، في بداية الكتاب الثاني من خطابات (المذكورة أعلاه): «تستمدّ الدولة سلطتها من المصلحة العامّة، لا من المصلحة الخاصّة...». لقد كان لديه تصوُّر جمهوريّ لمفهوم الحرِّيّة.

وماذا عن حرّية المواطن؟

- يكمن الواجب الأسمى للمواطن في الحفاظ على الدولة، التي بدونها ستسود الفوضى المطلقة؛ لذلك يُمَوْقع «مكيافيلي» المصلحة العامّة فوق كلٍّ من المصلحة الخاصّة، والاعتبارات الأخلاقية الاعتيادية. وبالنظر إلى أن الدول تعيش حالة دائمة من التنافس فيما بينها، فلا مفرّ من الدخول في صراعات؛ قصدَ الحفاظ على وجود المجتمع واستمراريَّته؛ كيف لا، والدولة- بحكم القانون- هي الضامن الأسمى للحرّية الفردية؟ وعلى هذا الأساس، حتى وإن كان الفرد يرغب في الاستئثار بالحرّية لذاته، فليس بيده سوى بذل الغالي والنفيس في سبيل أمن دولته. ففي جمهورية مستقلّة، من واجبك أن تكون مواطناً نشطاً ومندمجاً، وإلّا ستجد نفسك تحت رحمة



كوينتين سكينر ▲

آخر سيلزمك باحترام القانون. وبالنسبة إلى «مكيافيلي»، كان هذا الآخر هو أسرة «ميديتشي - Médicis» أو محتلّ ما...

يقول «مكيافيلي»: «لا يمكن، البتّة، لمن يتّصف بالعقلانية والحكمة، أن يدين شخصاً استعمل وسيلة تخالف القواعد الاعتيادية بهدف قيادة مَلَكِيَّة، أو تأسيس جمهورية». من هذا المنطلق، تكون الغاية مبرِّرة للوسيلة بالنسبة إلى الحكومات، فماذا عن المواطن البسيط؟ هل تصدُق هذه المقولة عليه، أيضاً؟

- لا مِراء في أن كلّ سياسة تبتكر أخلاقها الخاصّة؛ لذلك لا يتعلَّق الأمر، نهائيّاً، باقتراف الشرّ أو فعل الخير، بل بإيجاد ما يسمح للدولة بأن تكون سيّدة نفسها، وأن تحيا في ظلّ قوانينها الخاصّة. على العموم، إن كنت حاكماً، فعليك أن تتعلَّم ألّا تكون خيِّراً؛ لذلك لا ينبغي الوفاء بوعد ما إلّا في حدود الممكن، شريطة ألا تشكّل خطراً على أمن الدولة؛ من هنا نعود إلى تأكيد فكرة أن حرّية الدولة تكمن في استقلاليَّتها، فهنا فضيلتها الأساس. وبالعودة إلى سؤالك، من البديهي أن يصدق كلّ ما ذكرناه على المواطن البسيط الذي- كما يقول «مكيافيلي»-: «لا ينبغي أن يهتمّ، في سعيه لتحقيق أهدافه، بأيّ اعتبار، كيفما كان نوعه؛ عدل أو ظلم، إنسانية أو وحشية، عار أو مجد... إن أهمّ ما يجب أن يضعه، نصب عينيه، هو ضمان بقائه على قيد الحياة، وحرّيته»؛ وهما جزءان لا يتجزّآن- بطبيعة الحال- حسب «مكيافيلي»، دائماً- من المصلحة الجماعية. ويضيف: «على كلّ مواطن أن يكون متأهّباً لخدمة مصالح الوطن، عوض التفكير في مصالحه ومصالح ذريَّته، فقط». وهكذا، لا يمكن ضمان الحرّية إلّا إذا كان جميع أفراد المجتمع أفراداً فاضلين، حتى وإن كان ذلك على حساب المبادئ الفردية...

بهذا المعنى، لن يكون «مكيافيلي» ليبراليّاً؟

- لم تظهر الليبرالية، بوصفها فلسفة سياسية، إلّا في القرن الثامن عشر، بيد أننا إن كنّا نفهمها باعتبارها تحديداً لسلطات الدولة، ثم للقانون، لصالح الحرّية الفردية، فالجواب هو: نعم. لم يكن «مكيافيلي» ليبراليّاً. فبالنسبة إليه، سواء أتعلَّق الأمر بمَلَكِيَّة أم تعلَّق بجمهورية، تكون الحكومةُ حكومةً صالحة وفاعلة، إذا كانت قادرة على سَنِّ قوانين تضمن بقاء النظام، وتحارب الفساد باعتباره مسبِّباً لانهيار الدول، ومؤدّياً إلى العبودية.

هل يمكن أن نعتبر «مكيافيلي»، إذاً، ديموقراطياً؟

-لا خلاف في أنه يهتمّ بالديموقراطية في إطار الجمهورية، غير أنه يتحرَّز من طغيان الأغلبية؛ لذلك كان «مكيافيلي» مقتنعاً بأن الحلّ الأمثل (لتجاوز جبروت الأغلبية) يتجسَّد في تبنّي دستور يُشَرِّع لمجلسَيْن على قدم المساواة: أحدهما يمثِّل الفقراء، والآخر يمثِّل الأغنياء. ومن مهامّ كلّ مجلس أن يراقب عمل المجلس الآخر، حتى لا يسقط أحدهما في التجبُّر والطغيان. وفي سبيل تحقيق هذا الهدف، يُشرِّع هذان المجلسان قوانينَ، ويصوِّتان عليها بإجماع كامل أعضائهما، بغاية تجنُّب الحروب الأهلية، والثورات الشعبية، والطغيان، لهذا كتب «مكيافيلي» ما مفاده أن «جُمَاع القوانين الضامنة للحرّية هي نتاج لما يعاكسها». على العموم، تُعتبر أفكار «مكيافيلي» هذه، القائمة على امتداح التقسيم، بمنزلة تصوُّر راديكاليّ يقطع الصلة مع التصوُّر الإِنْسِي لمجتمع مُوَحَّد، ومتفائل للغاية.

وماذا عن الدِّين؟ هل يمكن أن نعتبره مصدراً للفضيلة؟

- يولي «مكيافيلي» للممارسات الدِّينية أهمِّيَّةً كبيرة، لأنه يعتبرها صانعة لأمجاد الجمهوريات؛ لذلك يعتبر احتقار التديُّن من أكبر الإشارات على فساد دولة ما، وقُرب هلاكها. لكنه، بالرغم من ذلك، يرى أن التشجيع على إطالة النظر في السماء، عوض مباشرة العمل على الأرض، كارثة بكلّ ما في الكلمة من دلالات.

■ حوار: كاترين غوليو □ ترجمة: نبيل موميد

المصدر:

Entretien, Quentin Skinner, «Une idée républicaine de la liberté», Le Point, Hors -série, p: 69-70.



▲ Portrait de Nicolas Machiavel par Santi di Tito (1536-1603)

مواقفنا بين الضرورة والحرّيّة:

المكيافيلية الجديدة بوصفها سرديّة ثقافيّة

أصبحت المكيافيلية -مثلها في ذلك مثل «الماركسية» و«اللينينيّة» و«الفرويدية» وغيرها من تيّارات سياسيّة وسوسيولوجيّة- مذهباً منفصلاً عن مكيافيلي ذاته، وأسلوب حياة تمّ توظيفه في سياقات سياسيّة وثقافيّة وأدبيّة لاحقة. وهنا يحقّ لنا بوصفنا عرباً ينتمي أغلبنا إلى دول العالم الثالث أن نتساءل في إطار توصيف علاقة الحكّام بالمحكومين: هل نحن نحيا في زمن المكيافيلية الجديدة التي ظهرت تجلّياتها في الحَراك السياسي العربيّ في السنوات الأخيرة؟

- 1 -

بات من الشائع في أدبيّات الخطاب السياسيّ والفلسفيّ المُعاصِر، وكذلك في مصطلحات التحليل النفسي، القول إن «المكيافيلية Machiavellianism» هي القدرة على توظيف أساليب المُكر والخداع في تحقيق الكفاءة السياسيّة أو في ممارسات السلوك السياسيّ والإداري العامّ؛ وذلك إلى درجة أنْ غدت الكلمة ذاتها مصطلحاً فلسفيّاً ونفسيّاً يعبّر عن نزعة أيديولوجية يمكن تلخيصها في ما عُرِف لاحقاً باسم المبدأ المكيافيلي أو «القناع المكيافيلي Machiavellian Mask». ولذا، سوف يستخدم بعض علماء نفس الشخصيّة كلمة «مكيافيلي» لوصف الشخص الذي ينزع إلى أن يكون انتهازياً وغير عاطفي البتّة، بحيث يكون قادراً على فصل ذاته عن مفهوم الفضيلة أو منظومة القيم والأخلاق بدلالاتها التقليديّة. ومن ثَمَّ يكون «الميكافيللي» شخصاً قادراً على خداع الآخرين والتلاعب بهم وقت ما يشاء أو حسب ما تقتضي الحاجة أو الضرورة في موقفٍ بعينه. من هنا، أرى بوجاهة النظر إلى «المكيافيلية» - في سياقنا الثّقافيّ العربيّ الراهن الذي تتصاعد فيه النزعات المادية والخواء الروحي وإعلاء قيم الفرديّة والأنويّة- لا بوصفها مصطلحاً ذا حمولة سياسيّة وأيديولوجيّة ونفسيّة فحسب، بل باعتبارها سرديّة أيديولوجيّة أو سرديّة ثقافيّة. وأقصد بالسرديّة المكيافيلية هنا حزمة الأفكار والمفاهيم السوسيوثقافيّة التي طرحها مِكيافيللي ابن القرن السادس عشر في كتبه كلّها، لا في كتاب (الأمير) فحسب، التي لا تنفصل عن مجموعة الخطابات والنقاشات المحتدمة التي دارت حول الكتاب منذ ذيوعه الأوّل في زمكانه التاريخي حتى وقتنا الراهن، بما في ذلك مجموعة النقود والخطابات الفكريّة المضادّة التي وُجِّهَت إليه، فضلاً عن الأعمال الأدبيّة المسرحية والقصصية العربيّة وغير العربيّة التي استلهمته وتمثَّلته بطرائق وتمثيلات متعدِّدة.

- 2 -

لقد تمَّ اختزال السرديّة المكيافيلية في بعض العبارات «المترحّلة»، على طريقة إدوارد سعيد؛ من قبيل: «الغاية تُبرِّرُ الوسيلة» أو «الضرورات تبيح المحظورات» أو غيرهما من عبارات جوّالة تؤكِّد على ضروة استجابة الفرد، أو خضوعه، في المجتمعات الرأسمالية المعولمة لغواية نسق المصلحة الخاصّة التي هي مصلحة مرتبطة بمجال السُّلطة غالباً (على غِرار مجال المعرفة حسب فهم «يورجن هابرماس J. Habermas»)، وهي مصلحة رغبويّة ونفعية بالضرورة تتصادم مع نسق الجماعة

المتعايشة أو المصلحة الوطنية أو حتى المصلحة القومية للأمّة (أو الأمم) التي باتت سرديّاتها تعاني الكثير من ممارسات التفكيك والإمبريالية أو تواجه على الأقلّ سلسلة من نزعات الاستشراق المُوجَّه (كما يقول إدوارد سعيد وهومي بابا على سبيل المثال لا الحصر).
إذا كانت السرديّة المكيافيلية تنتسب في مرجعيّاتها المُتعدِّدة إلى الدبلوماسي والكاتب الإيطالي «نيكولا مكيافيلي -Niccolò Machiavelli (1469- 1527)» الذي عاش في عصر النهضة الإيطالية، وصاغ أفكاره عن هذا المذهب في كتاب صغير الحجم معروف لدى قُرَّاء العربيّة باسم كتاب «الأمير The Prince»، فإنها قد أصبحت -مثلها في ذلك مثل «الماركسية» و«اللينينيّة» و«الفرويدية» وغيرها من تيّارات سياسيّة وسوسيولوجيّة- مذهباً منفصلاً عن مكيافيلي ذاته، وأسلوب حياة تمّ توظيفه في سياقات سياسيّة وثقافيّة وأدبيّة لاحقة. وهنا يحقّ لنا بوصفنا عرباً ينتمي أغلبنا إلى دول العالم الثالث أن نتساءل في إطار توصيف علاقة الحكّام بالمحكومين: هل نحن نحيا في زمن المكيافيلية الجديدة التي ظهرت تجليّاتها في الحَراك السياسيّ العربيّ في السنوات الأخيرة؟
بعيداً عن الخوض في تفصيلات كتاب (الأمير)، ممّا قد يُعنَى به كثيراً باحثو العلوم السياسيّة وعلوم الاجتماع والإدارة، يمكن الاكتفاء في مجال مثل هذه المقاربة الثقافيّة بمجرَّد اقتباس قصير من الإهداء الذي صدّر به مكيافيلي كتابه مُخاطِباً صديقه «لورنزو» الذي لم تكن عائلة مكيافيلي العريقة على وفاق مع عائلته من «المديشيين» الذين أقاموا حكماً استبدادياً نجح في الحفاظ على الأنظمة الجمهورية القديمة، كما استطاعوا من خلاله السيطرة على زمام الأمور المضطربة في إيطاليا القرن السادس عشر. لكنّ ما يلفتني في هذا مثل الاقتباس دلالته الواضحة والمباشرة على وعي مكيافيلي السياسيّ الباكر الماكر بضرورة تبادل الأدوار بين الراعي والرعيّة أو الحاكم والمحكوم كلّما اقتضت الضرورة البراجماتية ذلك، حيث يقول:
«إلى لورنزو؛ الابن العظيم لبيرو دي ميديشي. (...) رغم أنني أعدّ هذا العمل مما لا يلفت انتباهكم فإنني واثق كلّ الثقة من عطف سموّكم وقبولكم إيّاه. ولعلّه أفضل هدية يمكنني تقديمها لكم؛ إذ يمكّنكم من التعرُّف في وقتٍ قصير على كلّ ما اكتسبتُه طوال حياتي، وما تحمّلته في سبيله من صعوبات ومخاطر. لقد كتبتُ هذا الكتاب بأسلوب بسيطٍ ومباشر، ولذا أرجو أن يكون مقبولاً لديكم، لا لأسلوبه ولكن لأهمِّية الموضوع الذي يطرحه. كما أنني لا أتفقُّ مع مَنْ يرون أنه من غير اللائق أن يتجرَّأ رجل بسيط من عامّة الشعب مثلي على مناقشة أو انتقاد الأمراء. فمُصوِّرو المناظر الطبيعيّة ينزلون بأنفسهم إلى الوديان ليتمكَّنوا من رسم الجبال والأماكن المرتفعة، ثم إنهم يصعدون إلى أماكن مرتفعة حتى يتمكّنوا من رؤية السهول والوديان. وبالمثل، فلكي تفهم طبيعة شعبك، يحتاج المرء أن يكون أميراً، ولكي تفهم طبيعة الأمراء يحتاج المرء أن يكون واحداً من الرعيّة» (The Prince, by Niccolo Machiavelli).
ينطلق كتاب «الأمير» من إدراك مؤلِّفه الحادّ تضارب المصالح الدائم بين العامّة والحكّام، فيلجأ إلى بلاغة الخطاب السياسيّ المُؤسِّس على تبرير ممارسات الحاكم (الطاغية)، ولو على طريقة «المُستبِدّ العادل» (بحمولة المصطلح المتداول في أدبيّات الثقافة العربيّة الراهنة)؛ الأمر الذي جعل الكثير من مقولات الكتاب وأفكاره محلّ نقاش وجدال محتدم منذ ظهوره في القرن السادس عشر، لا بالنسبة إلى المختصّين بعلم السياسة أو الإدارة فحسب، بل بالنسبة إلى الطامحين الآخذين بأسباب الارتقاء في سلّم الطبقات الاجتماعية المنشود. ومن اللافت للنظر أيضاً نشوء عدد من المرويّات اللاحقة التي تنسب إلى كتاب (الأمير)، على وجه الخصوص، الفضل كلّ الفضل في رسم ملامح دقيقة لصورة الحاكم المستبِدّ (الطاغوت) الذي سوف يعثر القارئ العربيّ له على «وصفة» دقيقة تناسب ميوله الشرّيرة ونوازعه الاستبداديّة، لا على طريقة عبدالرحمن الكواكبي (1855 - 1902) -في كتابه «طبائع الاستبداد ومصارع الاستعباد»- الذي كان ينظر إلى الاستبداد من منظورٍ اجتماعيّ وأخلاقيّ في المقام الأوّل، ولكن من منظور سياسيّ وإداريّ محض يُراعي خصوصيات الدول والممالك الإيطالية؛ إذ يقدِّم المُؤلِّف (أو الراوي Narrator) سلسلة من النصائح المجرّبة للأمراء والحكّام (وهم المرويّ عليهم Naratee في الكتاب) حول أنواع الممالك الوراثية والمختلطة، وكيفيات التوسُّع والحصول على ممالك جديدة، والأنواع المختلفة للجُنْديّة والمرتزقة، وواجبات الأمير نحو القوّات المسلّحة، وكيف يجمع الأمراء بين اللين والشدّة، أو السخاء والشحّ، وكيف يصونون عهودهم، أو يتجنَّبون الاحتقار والكراهية، وكيف ينالون الشهرة، أو يتجنَّبون المُتملِّقين المُتزلِّفين. من بين هذه المرويّات مثلاً ما يتردَّد حول اختيار موسوليني (الأمير) موضوعاً لرسالته للدكتوراه، أو حرص أدولف هتلر على وضعه على مقربة من سريره؛ ليقرأ وِرْداً من أوراده كلّ يوم، والأمر نفسه ينطبق على لينين وستالين وآخرين.

- 3 -

استطاعت أفكار (الأمير) ومقولاته تجاوز حدود الزمان والمكان، فالتقطها الفيلسوف والمُفكِّر السياسيّ «توماس هوبز -1588) Thomas Hobbes 1679) فكتب كتابه الأشهر (اللفياثان: الأصول الطبيعيّة والسياسيّة لسلطة الدولة) الذي صار واحداً من أشهر الكتب في موضوعه بعد «أمير» مكيافيلي. ولم يكن هدف هوبز في كتابه النظر في أحوال السُّلطة والحكم في إنجلترا وفرنسا في القرن السابع عشر، بل كان يريد دراسة أفضل السبل لتأسيس الدولة والشرعية على أساس فلسفي متين. ولذا، تطرّف هوبز في استعاراته الواصفة لسلطة الحاكم المطلقة؛ فأطلق عليه اللفياثان (أي التِّنين أو الوحش الأسطوري حسب الوصف التوراتي الأثير). وإذا كان مكيافيلي قد جعل من أميره الميديشي وحشاً أو تِنّيناً تخافه الرعيّة لبطشه ودهائه وغلظته فإن هوبز قد أطلق هذا الوحش الأسطوري من عرينه أو قُمْقُمه، بعد أن دَجَّجه بكلّ الأسلحة السياسيّة والقانونية التي تُخضِع كلّ شيء لإرادة الحاكم الأوحد (مثل الراوي كُلّي المعرفة وكُلّي الوجود) الذي تتَّسم دولته (أو مرويّته) بالفكر الشمولي المطلق.
للسردية المكيافيلية حضورٌ لافتٌ في النصوص الأدبيّة؛ إذ ذهب الأدباء والمسرحيّون والروائيّون إلى بناء شبكات تناصّية متعدِّدة على هذه الثيمة. وعلى سبيل المثال لا الحصر استلهمها وليم شكسبير وجبرا إبراهيم جبرا ونجيب محفوظ وإميل حبيبي وعبدالرحمن منيف وآخرين بطرائق سردية شتّى. ففي «تاجر البندقية»، على سبيل المثال، كان اليهودي «شيلوك» أنموذجاً على الشخص النفعي الذي يطبّق المبدأ المكيافيلي حرفيّاً حتى إنه لا يتورَّع عن أن يتضمَّن العقد بينه وبين أنطونيو الذي اقترض منه ثلاثة آلاف من الجنيهات أن يقطع رطلاً من لحمه ما لم يُسدِّد إليه دَيْنه في أجلٍ معلوم. والأمر نفسه نجده بصورةٍ أخرى في رواية «القاهرة 30» لنجيب محفوظ الذي جعل من شخصية محجوب عبد الدايم تمثيلاً ثقافيّاً دالّاً على قيم النفعية البراجماتية الشرسة التي تجعل المرء يبيع عِرضه وكرامته ووطنيّته في سبيل الصعود الاجتماعيّ والإداريّ، حتى إنه لا يتورَّع عن بيع نفسه في سبيل رضا النظام الفاسد؛ فجاءت الرواية كلّها تمثيلاً على الانهيار المبكّر للوطنيّة المصريّة التي كانت ممثَّلة في حزب الوفد الذي بدا هشّاً فاقداً لشرعيته الشعبيّة وهويّته السياسيّة النضاليّة بعد معاهدة 36 وحادثة 4 فبراير/شباط.

- 4 -

ثمّة تمثيلات سرديّة عربيّة أحدث تقدّم ما يمكن وصفه بـ«المكيافيلية الجديدة» التي تدفع الإنسان العربيّ المُعاصِر إلى المتاجرة بكلّ شيء حتى ذاته وهويّته ووطنه. منها على سبيل المثال رواية (السمسار)



لعمرو كمال حمودة (الصادرة عن دار الثقافة الجديدة، 2016) التي تسعى إلى تفكيك خطابات السُّلطة بتعبير ميشيل فوكو؛ سلطة الجنس أو المال أو النفوذ السياسيّ، وبوصفها خطابات قادرة على إنتاج مُركّب فساد رأسماليّ يتأسَّس حول مبدأ «المقايضة»، بمرجعيته المكيافيلية الجديدة؛ الأمر الذي أسهم في تهديد بعض السرديّات الكبرى، كالمواطنة أو «الهويّة» أو «الأبوة»، أو غيرها من السرديّات التي أطلق عليها بندكت أندرسن اسم «الجماعات المُتخيَّلة». يُحيل عنوان رواية حمودة إلى قيم التشيؤ أو قيم التبادل، فضلاً عن ابتذال هذه المفردة الاستهلاكية التي تشير كِنائياً إلى تعمُّد توجيه السُّلطة السياسيّة في مصر لدفّة المجتمع نحو سياسة الاستهلاك والمقايضة منذ حقبة الانفتاح في السبعينيات. في هذه الرواية، سوف يحضر «السمسار» بوصفه أوّلاً المُعادِل الثقافي للمكيافيلي الجديد الذي يختلف عن صورة محجوب عبد الدايم لدى نجيب محفوظ الذي كان مجرَّد موظف حكومي بسيط، وبوصفه ثانياً مُعادِلاً رمزياً لشخصيّة روائية ذات حضور مرجعي تاريخيّ ذات ثقل سياسيٍّ كبير تحمل شذرات ذاتية حقيقيّة مختلطة من مسيرة حياتَيْ حسين سالم وصفوت الشريف معاً. وهي شخصيّة تتحرَّك في فضاء سرديّ يتناول ما يُقارب الخمسين عاماً من تاريخ مصر المُعاصِر حتى زمن الكتابة تقريباً.

لبطل الرواية «منتصر فهمي عبد السلام» نصيبٌ وافرٌ من اسمه. فهو الساعي دوماً إلى النصر حتى ولو على سبيل تأسيس منظومة كبرى للفساد، الفاهم جيّداً لقواعد لعبة المقايضة والسمسرة، الذي يؤول به الحال إلى وضعية الاستسلام والتطبيع مع العدو الإسرائيليّ على حساب كلّ شيء. وهو شخصيّة أسهم في تأسيسها عاملان متضافران؛ هما الحرمان والموت، وهما معاً ما شكّلا مفتاح هذه الشخصيّة المكيافيلية بالغة الشراهة، المُتعطشة لكلّ سبل الثراء حَدّ التغوُّل. تبدو بنية هذه الرواية بنية أفقية، ممتدة للأمام، حيث يستدعي الراوي من خلالها تاريخ أسرته الشخصيّة وتاريخه هو الذاتي المرتبط بمجتمع القرية التي وفد منها قبل انتقاله إلى عالم مصر الجديدة، بعلاقاته المُتعدِّدة، وبشبكة عريضة من الشخصيّات؛ من بينها زوجته لمياء الشربيني، وسيلفيا المصرية ذات الأصول اليهودية التي ترتبط علاقته بها ارتباط وجهي العملة ببعضهما البعض؛ حتى عندما أُجبرت على ترك مصر هي وأبوها والاندماج في بنية المجتمع الإسرائيليّ كانت بمثابة سمسار موازٍ لوضعية السمسار المصريّ في إسرائيل.

تمتلك رواية (السمسار) غوايتها الخاصّة بالأشياء التي راح منتصر، أو «مونتي»، يبالغ في اهتمامه بها، في جميع محطّات حياته؛ أقصد منها تحديداً إلى عالم الملابس والبرفانات والساعات وأسماء دور السينما وماركات السجائر الفخمة وألوان الأطعمة والأشربة الفاخرة. باختصار، كان منتصر شخصاً يتحرَّك بين أقطاب الثالوث الشهويّ (الرغَبِيّ والرغبويّ) بجدارة، حيث المال والجنس والسُّلطة السياسيّة. كما استطاع بتركيبته الشخصيّة المُتسلِّقة توظيف غواية المال والجنس والمناصب الإدارية العليا من أجل تأطير مشروعه القائم على مبدأ المكيافيلية الجديدة «المقايضة بكلّ شيء حتى الوطن»، حيث أصبح يمتلك ترسانة من المهارات والإمكانات والخبرات جعلته قادراً على تحويل التراب إلى ذهب، ولو بالمعنى المُتداول في الحياة اليوميّة المصريّة. ■ **محمد الشحات**

نبيل سليمان:

الجوائز لا تقيس تحوُّلات الكتابة الروائيّة

يواظب الروائي والناقد السوري نبيل سليمان على الإقامة في عالم الرواية، وتخصيب هذه الإقامة بالحفر عميقاً في ضروب المعرفة الإنسانية. مؤسّس «دار الحوار» السورية للنشر، ناقد متابع لتحوّلات التاريخ وانهيار أحلامِ الإنسان ومصائره في مشهد مكرور شرع في تشخيصه منذ صدور روايته الأولى «ينداح الطوفان» 1970، وصولاً إلى عمله الروائي الأخير «تاريخ العيون المطفأة» 2019، مروراً بإنتاج سردي متجدِّد وتجريبي أغنى مدوّنة السرد العربيّة...

في روايتك الأخيرة «تاريخ العيون المطفأة»، التي يمتزج فيها الحبّ بالسياسة ونقد السلطة، ويحضر فضاء المدينة كفضاء متخيَّل. ما الذي يميِّز خصوصية هذا الفضاء؟ وهل هذه الرواية تشخيص سردي مضاعف لأزمة واقعنا العربي؟

- تنوَّعت مدن رواياتي، فتنوَّعت فضاءاتها، وإن يكن الريف حضر، بقوّة، في روايتي الأولى «ينداح الطوفان»، وفي رباعية «مدارات الشرق»، بخاصّة. في هذه الرباعية، كان تطوُّر المدينة شاغلاً كبيراً خلال النصف الأوّل من القرن العشرين، وبخاصّة في دمشق، وبدرجة أدنى في حلب، وحمص، واللاذقية، والسويداء، بل من المدن ما عُنِيَت «مدارات الشرق» بنشأته، مثل القامشلي. وإلى خارج سورية، انداح فضاء الرباعية إلى حيفا وبغداد والقاهرة وباريس... ولعلّ ما ميَّز هذا الفضاء المترامي، وما جعل للمدينة خصوصيَّتها في هذه الرباعية، هو أن عنايتي لم تنصرف إلى الجغرافيا أو الأكزوتيكا أو- على الأقلّ- لم تنصرف إليهما، فقط، بل انصرفت- أوّلاً وآخراً- إلى روح المدينة العمرانية، والتاريخية، والبشرية. وهذا ما حرصت على أن يتوفَّر، دوماً، للمدينة في مختلف رواياتي. فمن اللاذقية، التي عشت فيها مراهقتي، هأنذا أتكلَّم كأن هذه المراهقة انتهت (والعياذ بالله من مراهقة السبعين)، ثم أقمت فيها منذ 1978، وكما جاءت في رواية «ينداح الطوفان» أو في رواية «مدائن الأرجوان»، إلى تلمسان الجزائرية في رواية «دلعون» والتي عرفتها فقط في يوم واحد بلَيْله ونهاره، أقول: في اللاذقية كما في تلمسان، في العيش المديد كما في اللحظات/ الساعات/ الأيّام الخاطفة، ما همّني إلّا روائح المدينة، إلّا العاشقات والعاشقين فيها، بل قل: إلّا العشق، إلّا الغناء، إلّا أطفال الشوارع، إلّا القمع السافر أو الموارب، إلّا المقابر التليدة والمقابر الطريفة، إلّا مثل هذا الذي أحسب أنه يميِّز مدينة عن مدينة، أو يجعل لمدينة خصوصيَّتها.

أمّا التحدي الأكبر، فلعلّه كان في أن أوفِّر هذا التميُّز وهذه الخصوصية للمدينة المتخيَّلة التي لا تعيّنها الرواية، كما هو الأمر في رواية «السجن» ورواية «سمر الليالي» ورواية «تاريخ العيون المطفأة». هنا، مضت الكتابة الروائية إلى جبلّة جغرافية وبشرية وتاريخية أخرى، كانت وما كانت، كائنة وليست بكائنة، و- ربَّما- ستكون، بل لن تكون. وفي كلّ ذلك، يلعب التخييل كما يشاء، فإذا بالمدينة الروائية تلّوح لبيروت أو للرقّة، لهانوفر أو للحسكة، ودوماً تلوّح لأكثر من مدينة، تمتح من أكثر من مدينة، فتغدو مدينة كثيرة وهي واحدة، مدينةً جمعاً وهي مفرد.

أمّا تتمّة السؤال عمّا إن كانت «تاريخ العيون المطفأة» تشخيصاً سردياً مضاعفاً لأزمة واقعنا العربي، فغاية ما أدَّعيه أن هذه الرواية حاولت أن تساهم في هذا التشخيص، حاولت أن يكون لها اقتراحها الخاصّ لهذا التشخيص.

أين تقع هذه الرواية ضمن إحداثيات المشروع الروائي لنبيل سليمان؟

- ربّما، تكون لحظةً جديدة في هذا المشروع، أو مفصلاً؟ منعطفاً؟ لاأستطيع أن أحدِّد الآن، ولا أرغب في ذلك، فالتحديد متروك لما آمل أن أستطيع كتابته بعد هذه الرواية. الأمر متروك للمستقبل.

يتميَّز واقع المجتمعات العربية بعنف أحداثه وحركيَّتها، فهل ترى أن العمل الروائي يكتسب فرادته من هذا المرجع الحيّ، أم من عناصر وسجلّات أخرى؟

- لا يمكن للمرجع أن يوفِّر الفرادة الروائية تلقائياً؛ يتعلَّق الأمر بمقدار ما يسع الكاتب(ة) أن يوفّر من هذه الفرادة، وهذا لا يقلِّل من أهمِّية





نبيل سليمان ▲

المرجع، أو من ضرورته.

في العقد الماضي، بلغت انفجارات المجتمعات العربية ما لم يكن يخطر في بال أكثر الناس تشاؤماً. في هذا العقد الثاني من القرن العشرين، بلغ عهر الأنظمة وفسادها وتغوّلها مدًى أقصى، ومثله بلغ العنف الأعمى، سواء أكان متجلبباً بمرجعية دينية معيّنة أم كان مرتبطاً صريحاً، وبدرجة عميل بامتياز، بالأسياد الإقليميّين والدوليّين. ورغم أزمة النشر وأزمة التوزيع وأزمة القراءة، صدرت، في هذه الفترة، آلاف الروايات والمجموعات الشعرية، لكن ما توفّرت له الفرادة، حتى بدرجة وسط، لا يبلغ عشر الإصدارات، في أحسن الأحوال؛ فلماذا؟ كما هو السؤال مركّب، أو معقّد، الجواب أكثر تركيباً وأكبر تعقيداً، ومنه أن الفرادة تقتضي، فيما تقتضي، أن يساهم النصّ في تفكيك المرجع الحيّ، الواقع الأغرب من الخيال. والفرادة تقتضي، بالقدر نفسه، وفي الآن نفسه، المغامرة في إبداع أشكال جديدة، أو الإبداع في الأشكال المتداولة. وبما أنني لا أملك (وصفة) طبيّة للفرادة، فسأكتفي بهذا القليل/ الكثير الذي تعنيه الفرادة، وأترك الباقي لجذوة الإبداع، ولذوي الخبرة.

سبق لـ«هومي بابا» أن شدَّد على أن المقاومة تُدخل الجِدّة إلى العالم. إلى أي حدّ استطاعت الرواية العربية أن تلعب دور المقاومة، وأن تساعد على التخفيف من تمهزل جماليّات عالمنا الجديد؟

- هذا العالم، الذي تُدخل المقاومةُ إليه الجِدّة، هو عالمنا، العالم ما بعد الكولونيالي، كما حدَّد «هومي بابا»، وكذلك إدوار سعيد، وجاياتري سبيفاك، في تنظيراتهم لما بعد الكولونيالية. ثمّة من يذهب إلى أن المقاومة، بإطلاق، ما كانت يوماً إلّا قرينة الجدّة، لكن الأهمّ هو: (كيف) تُدخل المقاومة الجِدّةَ إلى العالم؟ ألا تُدخل بعض أنماط المقاومة السائدة القدامةَ إلى العالم؟ والأهمّ- ما دمنا بصدد «هومي بابا»- هو كيفية تطوير المقاومة في الفرجات التي تكون فيها على السلطة أن تمحو إمكانية المقاومة، وهذا ما عُنِي به «هومي بابا» عنايته بالهجنة على حساب الثقافة الوطنية.

أين الرواية العربية من هذا كلّه؟ أليس هذا بجوهر السؤال؟

- لقد أقبلت الرواية العربية، وبخاصّة في غُررها، سواء في العقد المنصرم أو في عقودها الطويلة، على (فرجات) الصراع بين السلطة فيما قبل الاستقلالات، وبخاصّة فيما بعدها، فأضاءت عتمات الفرجات، وحفرت فيها. وشهدت الحداثة الروائية العربية، بخاصّة، كيف يكون التفاعل المخصّب بين الهجنة والثقافة الوطنية، دون تقديم الأولى على التالية، وهذا ما يشير إليه الحضور المطّرد للهامش الاجتماعي، والهامش الثقافي في الرواية العربية، مثله مثل التهجين اللغوي، وتعدُّد (الرطانات) والألسن.

نعت النقَّاد الرواية بنعوت عدّة، منها (النوع الحاجب)، و(ديوان العصر)، وحظيت بمكانة خاصّة عالمياً، ومنها ما حقّقت انتشاراً عالمياً. هل هناك أفق تلامسه الروايات العالمية، ولا تلامسه الروايات المشدودة إلى الخصوصيّات المحلّيّة؟

- كلّما نادى المنادي بعالمية الرواية، أسرعت إلى السؤال عمّا يعنيه. هل العالمية هي الرواية الأوروبية أم الأميركية اللاتينية أم اليابانية؟ هل العالمية هي الرواية التي تُترجم إلى لغة عالمية، كالإنجليزية أو الألمانية؟، ولماذا لا أقول: كالعبرية، ما دام للترجمة إلى لغة بعينها، من الحمولة السياسية مالها؟















ربَّما يبدِّد السؤال، أو يميّع السؤال، مثل هذا الذي أتحوَّط به لمناداة المنادي بالعالمية. وأرجو ألّا أضاعف التمييع والتبديد إن قلت: لماذا لا نعكس سؤالك، فيصير: هل هناك أفق تلامسه الروايات المشدودة إلى المحلّيّة، ولا تلامسه الروايات العالمية؟ ألا يعني لعالمية الرواية شيئاً، أن تُكتَب رواية غير عالمية عن مدينة الرقّة السورية، عندما كانت، بالأمس القريب، عاصمة للخلافة الإسلامية، كما فعلت روايات لشهلا العجيلي أو لمحمود حسن جاسم أو نبيل سليمان، حتى لو لم تترجم إلى لغة، ولم يحكم لها أو عليها (الآخر) العالمي بالعالمية؟

بين ما يوصف بالرواية العالمية، تجد ما لم تلامسه الرواية العربية إلّا عابراً، وعلى هَوْن، مثل روايات الجريمة أو الديستوبيا أو الخيال العلمي، فهل هذا قصور ينضاف إلى ما للرواية العربية من قصور عن العالمية؟

وبعد كلّ ما تقدَّم، أصدح، دوماً، بالدعوة إلى ترجمة ما تزخر به خزانة الرواية العربية من بدائع، ليس، فقط، لكي نزهو بالعالمية التي كثيراً ما تكون جوفاء، بل لكي ترفد روايتنا خزانة الرواية في العالم.

ما رأيكم في بعض الشعراء الذين تحوّلوا من كتابة الشعر إلى كتابة الرواية؟ بماذا تفسّرون هذا الانتقال؟

- قلّة قليلة من الشعراء، أولئك الذين وقعوا في غواية السرد، فأبدعوا في الرواية، مثل الذي تحقّق لهم في الشعر، أو أفضل منه ومن هؤلاء: عباس بيضون، وعبده وازن، وحسن نجمي، وسليم بركات، ومحمد الأشعري، وأمجد ناصر، وميسون صقر...

من جهتي، أغبط الذين تتعدَّد مواهبهم، و- من ثَمّ- حقول إبداعهم. ميسون صقر، مثلاً، فنَّانة تشكيلية بامتياز. جبرا إبراهيم جبرا شاعر وناقد وروائي، أسعد محمَّد علي موسيقار وروائي وناقد. وفي تاريخ الرواية، كما في تاريخ غيرها من الإبداعات، كانت لكاتبتها أو لكاتبها منجزات أخرى في السيناريو أو المسرح أو الإخراج السينمائي أو النقد الأدبي أو القصّة القصيرة... وسرّ ذلك الأكبر في تعدُّد الإمكانات، وفي الطاقة الإبداعية الخلّاقة. أمّا الغثّ- وهو كثير- فسرُّه في ركوب موجة الرواية، و/ أو الاستسهال والغرور والعجز عن التميّز في حقل معيَّن.

إلى أين تسير الرواية أمام الوسائط الجديدة، وانتشار تسميات كالرواية المترابطة، والرواية الرقمية والرواية التفاعلية...؟

- في الحمأة الإلكترونية، وعُقَد الانبهار التكنولوجي، أخذ ينتشر الحديث الذي جلّه لغط وأقلّه جِدّ، حول نهاية الرواية الورقية (الكتاب الورقي)، وقيامة أفنان من الرواية بمشيئة التكنولوجيا، فلا تعود كتابتها مفردة، ولا قراءتها.

كلّ مصادرة ضلالة، ولذلك أرفضها، ومن هنا، في الساحة متَّسع لكلّ لون وكلّ تجربة، ومن ذلك الرواية التفاعلية، والوصلات التي يتولّاها القرّاء/ الكتّاب، ونشوة اللعب الكومبيوتري الذي يتهدّده انقطاع الكهرباء في بلاد مثل بلادنا (سورية ولبنان واليمن والعراق وليبيا وفلسطين... ألا يكفي؟)، و- من ثَمّ- توقُّف أو اختلاط الرواية الرقمية أو الرواية الترابطية...

وأكرّر السؤال للذين تطيشهم الحمأة الإلكترونية، ويجزمون بأن مستقبل الرواية هو، فقط، برقمنتها وتفاعليَّتها وترابطيَّتها، سألت مراراً، وأكرر السؤال: كم بلغ، خلال ربع قرن، عدد الكتّاب الذين يحاولون (صنع) هذه الرواية في الولايات المتَّحدة أو في اليابان أو في أوروبا؟

من المؤكد أن هذا الواقع الجديد، عالمياً، قبل أن يكون عربياً، له فعله الروائي الذي تحدّه وتبخّسه الحمأة الإلكترونية التي تنضاف إلى ما يعوّق مستقبل الرواية العربية، ويعقّده، كما يفعل ما هو رائج من الغثاثة والجهالة والاستسهال وأشراك الجوائز والفوضى...

هل يمكن قياس سقف تحوّلات الكتابة الروائية بما يتوّج من أعمال في الجوائز المكرّسة لهذا الفنّ؟

- لا، لا يمكن قياس تحوّلات الكتابة الروائية، لا في سقفها ولا في أرضها، بما تتوجّه جائزة «بوكر» العربية، أو «كاتارا»، أو «الشيخ زايد»... مثلاً. وها هي الجوائز العالمية أمامنا، ليس ابتداءً بـ«نوبل» ولا انتهاءً بـ«غونكور»، لم تكرّس مقياساً للتحوّلات، وإن كانت ضرب أمثولات، وندر أن توفَّر مثل جدّيَّتها لجائزة عربية. ■ **حوار: عبد العزيز بنار**

مو يان..

بعد لعنة «نوبل»!

ثمانية أعوام انقضت على فوز الكاتب الصيني «مو يان» بجائزة «نوبل» في الأدب، وعشرة أعوام مرَّت على نشر روايته الأخيرة «الضفدع». صرَّح البعض بأن «مو يان» لا يستطيع التخلُّص من «لعنة نوبل»، رغم ما أكَّد عليه الرئيس السابق للجنة تحكيم جائزة «نوبل» «إسمبارك» قائلاً: «أنا على يقين تامّ بأن «مو يان»، بعد حصوله على جائزة نوبل، سيبدع أعمالاً أدبيّة عظيمة، فهو كاتب يمتلك قوَّة، لا أحد يمكن أن يقف في وجهها».

ما حدث، منذ أيّام، قد يكون ردّاً على هؤلاء المشكّكين في قدرته. فبعد ثمانية أعوام منقضيّة، أصدر «مو يان» مجموعته القصصية «نضج متأخِّر».

بهذه المناسبة، أجرى «مو يان»، والكاتب «لي جينغ تزه»، نائب رئيس اتِّحاد الكُتّاب الصينيين، والكاتب «بي فيّ يو»، الحائز على جائزة «ماو دون» الأدبيّة، ومقدِّمة البرامج التلفزيونية السيِّدة «وانغ نينغ» حواراً أدبياً عبر البثّ المباشر، عشيّة الواحد والثلاثين من تموز/ يوليو الماضي. وقد ظهر «مو يان» وهو يرتدي قميصاً يعود تاريخه إلى ثلاثين عاماً، وقال إن قصص المجموعة، يعود تاريخها إلى أكثر من ثلاثين عاماً، والشخصيات نماذج لزملاء الدراسة القدامى في المرحلة الابتدائية. وخلال أكثر من خمسين عاماً ، كبرت هذه الشخصيات، رويداً رويداً، وكبر معهم «مو يان»، ولم يتوقَّفوا، طيلة هذه الأعوام، عن التقدُّم في العمر والنضج، أو -بالأحرى- النضج المتأخِّر.

«نضج متأخِّر» كلمة تحمل في طيّاتها المديح

وانغ نينغ: ما معنى «نضج متأخِّر»؟

- مو يان: النضج المتأخِّر هو الرغبة في مواصلة التفوُّق على نفسي، وعدم تعجُّل بلوغ مرحلة النضج المبكِّر، كي تدوم مسيرتي الإبداعية وحياتي الأدبيّة فترة أطول. والنضج المتأخِّر، داخل هذه المجموعة القصصية، ينطوي على معنًى مغاير. في الماضي، اعتدنا نعت هؤلاء من محدودي الذكاء بأنهم من ذوي «النضج المتأخِّر»، وهو ما يشبه نعتهم، بطريقة مباشرة، بأنهم «حمقى». قد يبدو البعض وكأنهم حمقى، لكن، في حقيقة الأمر، هم ليسوا بحمقى، وربَّما تنقضي عقودٌ كثيرةٌ حتى يحين الوقت، وتظهر مواهبهم على الساحة، يبزغ نجمهم في سماء الحياة، فجأةً، وفي بعض الظروف الاجتماعية غير الطبيعية، تُدفن العديد من المواهب، ولا يتوافر مكان، ولا تسنح الفرصة للكشف عنها. ومع تقدُّم المجتمع، بات الناس يحظون بحرّيّة أكبر، وصار المجتمع قادراً على منح هؤلاء الموهوبين فرصاً لعرض مواهبهم، ثم قدَّم هؤلاء الذين كانوا يظهرون على أنهم أشخاصٌ عاديّون، آنذاك، أعمالاً كثيرة. «نضج متأخِّر»، كلمة تحمل في طيّاتها المديح؛ فهي تمثِّل روح الابتكار، وتجسِّد شكل التغيير، دون الوقوف بلا حراك، وعدم إحراز التقدُّم، قبل الآوان.

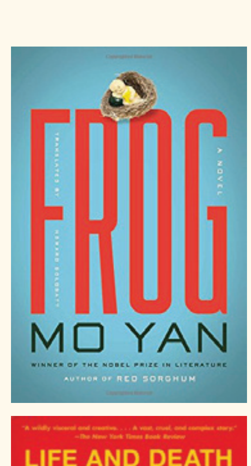
الكاتب لا يمتلك، دائماً، الحرّيّة للكتابة عمّا يموج داخله؛ فقد رغبت، من قبل، في الكتابة عن موضوعات مثل الفلك والخيال العلمي والخرافات، لكنها تعذَّرت أن تتجسَّد على الورق. والكثير من شخصيات «نضج متأخِّر» هم أصدقائي، حتى أنهم مثل أشقّائي. ويبدو أنني، من خلال هذا الجانب الإنساني، قد نجحت في التعبير عن مشاعري المكنونة طيلة ثمانية أعوام.

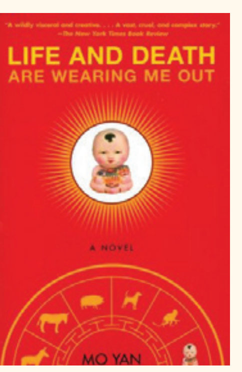
المواجهة بين مو يان و«مو يان»

كتب «مو يان» عن ذاته في قصصه، ولم يخجل من أن يفتح قلبه إلى القرّاء، ويطلعهم على حياته بعد فوزه بجائزة «نوبل». يكتشف القارئ، عبر القصص، أن «مو يان» عاد إلى مسقط رأسه («قاومي»، في «دونغ بي»، - بعد فوزه بجائزة «نوبل»، واكتشف أن بلدته، بين عشية وضحاها، غدت معلَماً سياحياً شهيراً. ظهر فيلم ومسلسل تليفزيوني بعنوان «الذرة الرفيعة الحمراء» مقتبَساً من روايته التي تحمل الاسم نفسه، وظهرت نسخ مقلَّدة من «قطّاع الطرق»، ومقاطعة «يامن»، حتى البيوت الخمسة المتهالكة في منزله صارت محلّ دعاية ومنطقة جذب سياحي. لكن؛ هل كلّ القضايا التي تناولتها القصص تعبِّر عن وجهة نظر «مو يان» الخاصّة، أم تعبِّر عن وجهة نظر «مو يان» في تلك الفترة؟ وكيف يرى «مو يان» ذاته داخل قصصه؟

- **لي جينغ تزه:** أكثر ما مسَّ شغاف قلبي هو تناول المجموعة لشخصية رجل يدعى «مو يان». جسَّدت القصص الكثير من الشخصيات، وسردت







مو يان ▲

العديد من الحكايات، لكن، في النهاية، تصبح جميعها حكايات شخص يدعى «مو يان»؛ فكان هناك «مو يان» في كلّ قصّة. يتطلّع «مو يان»، في القصص، إلى «مو يان» الجالس هنا في البثّ المباشر، كلّ منهما يتطلّع إلى الآخر؛ واحدٌ على الورق، والآخر في الحياة الواقعية. وفي هذه اللحظة الراهنة، وعلى الرغم من كونه كاتباً قد مضى من بوّابة التاريخ، ووضعه القرّاء في منزلة سامية، إلى حَدّ ما، هو عندما يمارس نشاطه -بوصفه كاتباً- يستطيع القارئ رؤية الصعوبات والتخبُّطات التي يواجهها وسط زخم التجربة الحياتية المعقَّدة، ويستشعر كلّ الآلام والمعاناة التي يحملها هذا العالم. لم يكن كلّ شيء شائعاً في أعمال «مو يان» السابقة، لكنني أرى أن القارئ الذي طالع أعماله جيّداً، سيتسنّى له أن يستشعرالمكانة المتميِّزة لهذا العمل بين سلسلة أعماله السابقة، وفي الوقت ذاته يشعر أن «مو يان» داخل الكتاب، يشكِّل صورةً طبق الأصل - إلى حَدّ ما- من «مو يان»، الجالس، هنا، أمامنا.

- مو يان: الكاتب «مو يان» جزءٌ لا يتجزَّأ من شخصية «مو يان» داخل العمل. والسبب الذي جعلني أجرؤ على استعارة اسمي في نسج القصص، هو استعدادي لقبول كافّة الأمور التي تقع خلال الأحداث، فيستطيع القارئ قراءتها من مختلف الجوانب وشتّى الزوايا، وكما قال، للتوّ، لي جينغ تزه: أنا في مواجهة مع شخصية «مو يان» داخل القصص؛ فأنا أراه وهو يراني. وفي بعض الأحيان، لم أستطع كبح جماحه خلال السرد القصصي؛ ربّما لأنني لا أقوى على القيام بهذه الأفعال في الواقع، لكن هو يفعلها خلال الأحداث، والأفعال التي يأبى فعلها، ربّما، أفعلها أنا، على نحو كثير، على أرض الواقع. وهذا الفارق بيني وبين شخصية «مو يان» المزدوجة؛ شخصية من لحم ودم، وشخصية على الورق، هو مُجَرد تجسيد أدبي، لكنه في غاية التعقيد. الأمر أشبه بالعلاقة بين المرآة وظلّها، بين شخص وظلّه...

تحمل شخصية «مو يان» نكهات مختلفة؛ في بداية الثمانينات كنت أراقب تفاصيل الحياة من منظور المثقّفين العائدين إلى مسقط رأسهم، ورحت أسير وفق هذا النهج حتى ما يقرب من أربعين عاماً. لكن، مع تحوُّلات الزمن وتقلُّبات الدهر، اختلفت رؤيتي للحياة ولمَواطن المشكلات عمّا كانت عليه قبل ثلاثين عاماً، وتبدَّلت، أيضاً، عمّا كانت عليه قبل عشرة أعوام أو حتى قبل ثمانية أعوام، فقد تقدَّمت في العمر، واختلفت رؤيتي للأشياء، وصار تفكيري معقَّداً عن ذي قبل. في الماضي، كنت كاتباً، فحسب، أو -بالأحرى- كاتباً ذائع الصيت، ولأنني حصلت على «جائزة» «نوبل» في عام 2012، أضفَت الجائزة تعقيداً آخر إلى هويّة الكاتب، وعندما تعود هذه الشخصية المعَقَّدة، اليوم، إلى مسقط رأسها، سيكون جميع الأشخاص الذين أقابلهم، والأشياء التي ألقاها أكثر ثراءً ممّا مضى. لا شكّ في أن منظور العودة إلى مسقط الرأس منظور قديم. لكن، لأن الأشخاص قد تغيَّروا، والوقت قد تبدَّل، والحكايات قد اختلفت، ثمّة معنى جديد سيحمله هذا المنظور.

قصص واقعية تنطوي على شيء من المبالغة

- مو يان: القصص واقعية مع بعض المبالغات المضافة إلى الأحداث. إحدى مهارات الكاتب أن يجعل من المسرح الصغير ساحةً كبيرةً، ويحيل الشجرة المديدة إلى غابة كثيفة، ومن توافهِ الأشياء ينسج رواية طويلة. الشخصيات، في القصص، يمكن أن تجد نماذجها الأصلية، لكن من المؤكَّد أنها ليست هي ذاتها. من الأقوال المأثورة للأديب «لوشون»: «النماذج البشرية متشابهة، ولا يوجد أنموذج خاصّ يختلف عن بقية النماذج، فعادةً لديهم أفواه في تشجيانغ، ووجوه في بكين، وثياب في شانشي؛ في النهاية، هو أنموذج من أجزاء مجمَّعة»؛ من ثَمَّ تتجسَّد الكثير من شخصيات العمل الأدبي، بعد أن يضيف الكاتب إليها من خياله الخصب ويمنحها من فيض مشاعره».

بي فيّ يو: شخصيات «مو يان»، في القصص، واقعية للغاية، واستخدامه لاسم «مو يان» أمر في غاية الطرافة، فضلاً على أن الشخصيات، دائماً، تحمل اسم «مو يان»، وهذا سيجعل القارئ يستشعر، على الفور، الحسّ الفكاهي العالي لأسلوب «مو يان».

وعلى الرغم من أن الشخصيات هي نتاج من المبالغة والتضخيم، يرى «مو يان» أنه: إذا تمكَّن القارئ، من خلال الشخصيات، رؤية أشخاص

يعيشون حوله أو رؤية ذاته داخل الأحداث، فسيشعر الكاتب، حينها، باستحسان كبير. فتأثُّر القارئ، والقلق الذي ينبت في أغواره على مصير الأبطال، برهان ساطع على أنه قد رأى ذاته بين صفحات الكتاب.

«راهب عجوز» و«شخص يمتلك قلبَيْن وأربعة بطون وثماني كُلًى»

لي جينغ تزه: يمتلك «مو يان» «قوّة راهب عجوز». ما زلت أذكر قراءتي الأولى لـ «الذرة الرفيعة الحمراء»، و«الصبيّ سارق الفجل». كان شعور القراءة غريباً: «راحت الكلمات تتدفَّق أمام عينيّ، وتكثَّفت المشاهد الطبيعية، وقد احتجبت عن عيني بصورة لا مثيل لها من قبل، وحينما انكشفت حُجب الرؤية، رأيت أشياء مبهرة كادت تغشى بصري». صورة العالم ليست واضحة بالقدر الكافي، وثمّة أشياء مبهمة لا يمكن استيعابها، وينبغي أن يكون كلّ ما نراه في صورة جلِّية. أمّا بالنسبة إلى الكاتب، فإن لكلّ عصر غايته. أتذكَّر القول المأثور: «...ما قلَّ ودلّ»، ففي النهاية، فطن الراهب العجوز إلى أن الكلمات الشائعة قادرة على توضيح الأمور بشكل أفضل.

بي فيّ يو: «يمتلك (مو يان) قلبَيْن وأربعة بطون وثماني كُلًى». من الناحية الفيزيولوجية، هذا أمر غير واقعي، لكن من خلال أعمال «مو يان» تشعر، حقّاً، بأن هناك الكثير من الأعضاء البشرية تمنحك الطاقة. «الفم الأخضر والشفاه القرمزية»، و«مصباح وصافرة»، عملان معياريّان لـ«مو يان»، وهما عملان قويّان يشبهان لوحات رسم زيتية، بينما بقيّة القصص موجزة، وتميل إلى البساطة والإيجاز والوصف المختصر، وتعتمد على خطوط سردية عريضة. وفيما قبل، لم يكن «مو يان» يعهد إلى استخدام الخطوط العريضة في أعماله؛ بل كانت تتَّسم بأنها تراكمات لكتل سردية مزخرفة، واستخدام«مو يان» للخطوط العريضة، في القصص، ما هو إلّا تجسيد لـ«مو يان» جديد، فَرَّ هارباً من «مو يان» القديم، وهذا، في حَدّ ذاته، حدث جلل.



«لعنة نوبل»

- مو يان: «لعنة نوبل»، حقيقة لا يمكن إنكارها، والكثير من الأدباء، بعد حصولهم على «نوبل»، لم يحالفهم الحظّ ليبدعوا تُحَفاً فنِّيّة أخرى، لكن هناك مَنْ واصل مسيرته الإبداعية، وقَدَّم أعمالاً عظيمة، منهم، على سبيل الذكر، «ماركيز»، فبعد فوزه بجائزة «نوبل» قدَّم لنا روايته «الحبّ في زمن الكوليرا» التي تفوَّق بها على ذاته. لكن، بالنسبة إليَّ، إذا كنت سأقدر على تحطيم لعنة «نوبل»، فلا يمكن الحكم الآن. على أيّة حال، أنا لا أتوقَّف عن بذل الجهد، ورغم انقطاعي، طيلة الأعوام الثمانية الفائتة، عن نشر أعمال جديدة، قلمي لم يتوقَّف عن الكتابة، وكان الوقت الذي استغرقته في التحضير لهذا العمل أطول بكثير من كتابته.

وانغ نينغ: عملك الجديد ليس رواية، بل مجموعة قصصية، فهل كتابة القصّة القصيرة والرواية القصيرة أمر يسير على الكاتب؟

- مو يان: لطالما كنت في حيرة من هذا الأمر. يعتقد الكثير من النقّاد والقرّاء أن الكاتب يستطيع أن يثبت موهبته، ويرسِّخ أقدامه على الساحة الأدبيّة من خلال الرواية الطويلة، لكن، في حقيقة الأمر، هناك الكثير من الكُتّاب الكلاسيكيّين لم يكتبوا سوى القصص القصيرة والروايات القصيرة، منهم لوشون، وتشن سونغ ون، وموباسان، وتشيخوف، وغيرهم، وهذا لم يؤثّر في إسهاماتهم الأدبيّة. والأجناس الأدبيّة الثلاثة لا يمكن أن يحلّ واحدٌ منها محلّ الآخر، كما لا يمكن الاستغناء عن واحد منها. وأتمنّى كتابة رواية طويلة في السنوات الآتية.

أسئلة الجمهور

السؤال الأول: هل يمكن أن ترشّح لنا ما طالعته، مؤخَّراً، من كتب، وما شاهدته من أفلام؟

- مو يان: خلال العامَيْن الفائتَيْن، عكفت على قراءة الكثير من السجلّات المحلِّيّة، مثل الموادّ الثّقافيّة، والموادّ التاريخية التي جمعتها من عشرات المقاطعات المجاورة لبلدتي؛ لأنها تتضمَّن ذكريات لتجارب حياتية، للعديد من الأشخاص، حول الأحداث التاريخية، جعلتني أشعر وكأنني عدت إلى هذه الحقبة الزمنية، ومن ثمّ ذهبت، خلال الشهرَيْن الماضِيَيْن، إلى «قاو مي» (مسقط رأسي)، وتشوتشنغ، وجياوتشو، وبينغدو، ولايتشو، وتشينغتشو، وويفانغ، وتشانغيي، وآنتشيو، وغيرها من البلدات الأخرى. وفي العام الماضي، ذهبت إلى بنغلاي، ولونغكو، وموبينغ، ووروشان، وشبه جزيرة جياو دونغ، وغيرها من الأماكن. رحت أجمع التاريخ المحلّي، وزرت المتاحف الوطنيّة والمواقع الأثرية. بهذه الطريقة، تسنّى لي تصوُّر المشاهد الطبيعية للنصوص، والتوغُّل في تاريخ الأمكنة، وإذا ما نويت كتابة عمل تاريخي يتحتَّم عليَّ تكرار مثل هذه الزيارات.

لي جينغ تزه: هذا أمر مثير للاهتمام؛ لأنني أهوى جمع الموادّ التاريخية. والآن، صارت خزانة كتبي عامرةً؛ فمن خلال القراءات التاريخية تستطيع قراءة عمق التاريخ، وتلمُّس الثراء الفكري والتغيُّرات اللامتناهية، وترى أشياء طريفة وغريبة لا تُعَدّ ولا تحصى. أشيد بما قام به السيِّد «مو يان»، فهو عمل كبير وجهد مضنٍ، ونتطلَّع أن يكتب عملاً تاريخياً ضخماً يتناول شبه جزيرة «جياو دونغ».

السؤال الثاني: أرغب في أن أصبح كاتباً من كُتّاب الإنترنت، لكن والديّ يعارضان بشدّة؛ لأنهما يعتقدان أن كُتّاب الإنترنت لا يتحصَّلون على دخول ثابتة، فهل واجهتك صعوبات في بداية مشوارك؟ وهل دعمتك عائلتك؟ وكيف تغلَّبت على هذه الصعوبات؟

- مو يان: لَطالما عارضت تصنيف أدب الإنترنت على أنه أدب، واعتبرت

الأدب الورقي هو الأدب الجادّ، وأدب الإنترنت هو أدب شعبي، ويُعَدّ هذا تصنيفاً غير دقيق. فأدب الإنترنت ما هو إلّا نقلٌ أدبي أو طريقة مبتكرة في الكتابة، بسبب التقدُّم المذهل في التكنولوجيا، وبلوغها مراحل متقدّمة. وينبغي أن يتَّبِع أدب الإنترنت المعايير الأساسية للأدب؛ ولأنه أدب يُنشَر على الإنترنت، فغير مسموح له ألّا يطبق القواعد الأدبيّة. احذف كلمة «إنترنت»، وانظر: هل يصعب، حينها، فعل الكتابة؟ وهل ما يُنشَر على شبكة الإنترنت لا يمكن أن ينشر ورقيّاً؟ الأمران يمكن لهما التحقُّق في آن واحد.

وفيما يتعلَّق بالصعوبات، كلَّما طالت رحلتك الإبداعية، زادت الصعوبات. أنا أكتب منذ أكثر من أربعين عاماً، وما أواجهه، في الوقت الحالي، من صعوبات، يفوق ما واجهته في مطلع الثمانينات، حينما كنت أكتب ما يحلو لي، دون أن أضع في اعتباري القارئ أو انطباعاته. كنت، حينها، أكتب بحرِّيّة تامّة، أمّا الآن فقد حُجِّمت تلك الحرّيّة، وكُبِح ذلك الانطلاق. ومن خلال تعمُّقي في الأدب، تعرَّفت إلى أساليب فنِّيّة لكثير من الكُتّاب، وكان ينبغي ألّا أكرِّر الأساليب نفسها، كما أن أعمالي تزداد مع مضيّ الوقت، وأهمّ ما أسعى إليه هو عدم تكرار ما قدَّمته، وهذا أمر في غاية الصعوبة؛ مثل شخص اعتاد نمط حياة معيَّن، وفجأةً تغيَّر هذا النمط الحياتي، وفي النهاية يشعر أنه من الأفضل العودة إلى الدرب القديم. أتذكر مقولة خطّاط عجوز: «حينما يتقدَّم بك العمر، ستبحث عيوبُ سنوات الشباب الأخضر عنك، وتعود إليك مرّة أخرى». تظنّ أنك تجاوزت كلّ العيوب، لكن، عندما تكبر، تعود إليك من جديد؛ و- من ثَمَّ- كلَّما طالت رحلتك الإبداعية، واجهتك المزيد من الصعوبات، لذلك تَغلَّبْ، قدرَ ما تستطيع، على المتاعب والصعوبات وأنت شابّ!

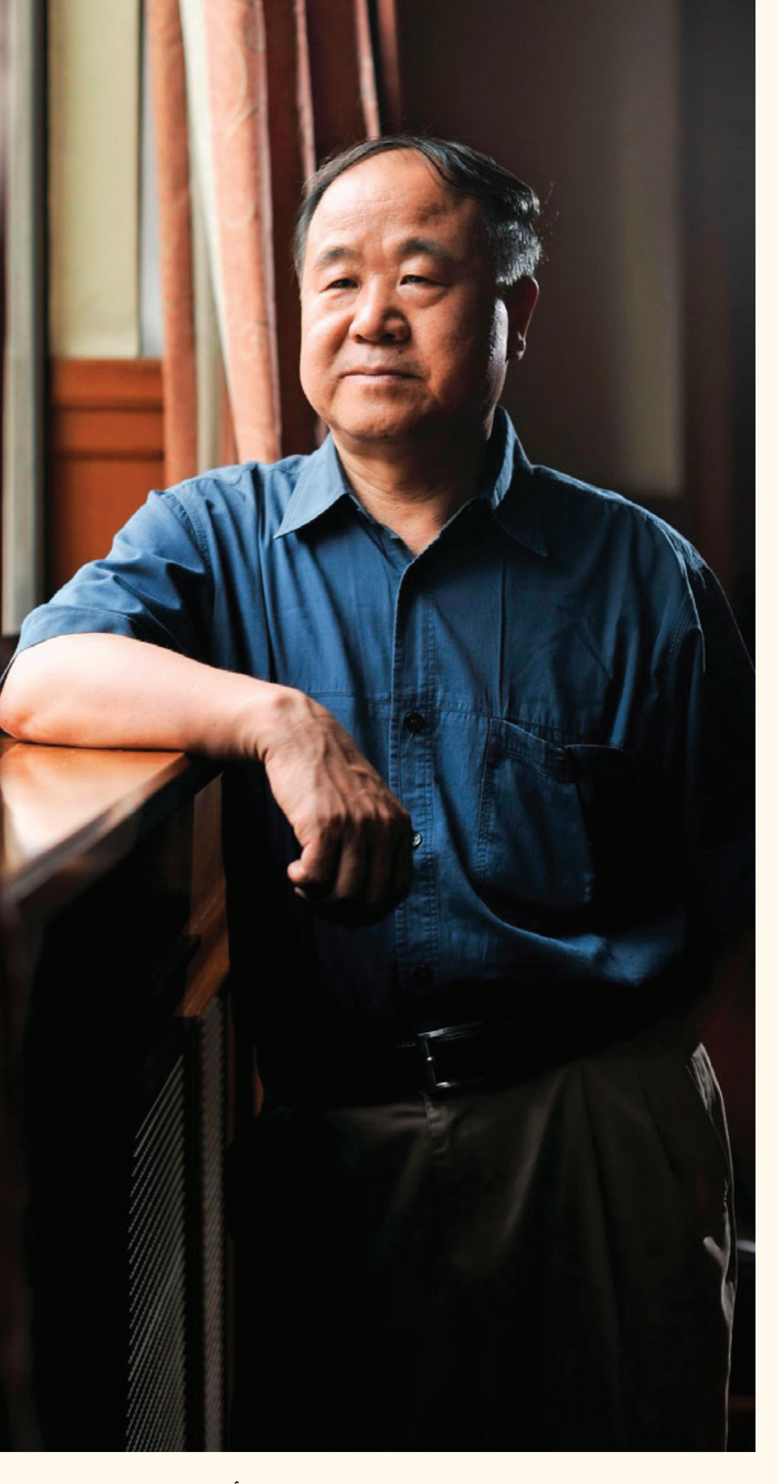
السؤال الثالث: هل تتقبَّل القول إن فائدة الأدب تكمن في أنه عديم الجدوى؟

- مو يان: العلم يختلف، تمام الاختلاف، عن الأدب، فالتطوُّر العلمي يمكن أن يخلق أنماطاً حياتية، وأخرى إنتاجية، جديدة، ويمكن أن يغيّر حياة البشر بأسرها، لكن التغيُّرات التي يحدثها الأدب ضئيلة بالمقارنة مع التغيُّرات العلمية. في الماضي، لم يكن هناك علاج لمرض الملاريا، لكن الطبيبة «تو يو يو» وجدت الحلّ باكتشافها لمادّة «الأرتميسنين»، بينما الأدب لا يلعب هذا الدور في حياة الإنسانية؛ و- من ثَمَّ- يبدو أنه لا طائل منه، أو -بمعنى آخر- قد تكون فائدته غير مجدية.

السؤال الرابع: صارت كلمة «الحاضر» صعبة، للغاية، بالنسبة إلى الكثيرين، لأن اللحظة الراهنة متأزّمة، ونواجه، الآن، مواقف وظروفاً مختلفة، وكلّ شخص يختلف وضعه، وتختلف ظروفه عن الآخر، وأرجو أن يسدي كلٌ من الكُتّاب الثلاثة الحاضرين النصيحة للجميع؛ ما الطريقة المثلى لمواجهة أنفسنا؟ وما الطريقة المثلى لمواجهة العالم؟... هل يمكن أن تمنحونا مصدر إلهام لتنوير عقولنا؟

- مو يان: كلّ التاريخ كان، من قبل، حاضراً، وكلّ ما هو حاضر، الآن، سيصير تاريخاً، وربَّما نعتبر التاريخ حاضراً، والحاضر تاريخاً. لكن، عندما تدرك أن كلّ ما تعيشه، الآن، سيستحيل مع مُضيّ الوقت، إلى تاريخ مسطور، فستتيقَّن من أن كلّ أفعالك عليها أن تترك أثراً وراءها، وعلى عاتقك تقع مسؤولية ما. التاريخ يعادل اللحظة الراهنة، ويمكن أن نتعلَّم من الماضي، ونستخلص الدروس، ونكتسب الخبرات من الحاضر الذي نعيشه.

لي جينغ تزه: يتعيَّن علينا أن نعيش الحاضر، على أكمل وجه. وعند الحديث عن معنى المستقبل ومعنى التاريخ، علينا، في النهاية، أن نتقابل ونصل إلى نقطة تلاقٍ مع الحاضر. لا يمكن أن يتحمَّل الفرد مسؤولية حاضره، ولا المستقبلَ المنتظر أو التاريخ المنقضي. فأنت لست مسؤولاً عن الحاضر؛ لذلك عش حاضرك، وعش اليوم، على أكمل وجه.



- بي فيّ يو: قبل الجائحة، كنت أستلقي، مساءً، في الفراش، حتى أغفو. أمّا بعدها، فصرت أجلس بعض الوقت قبل أن أستلقي في الفراش. لم أكن أشرب الماء قبيل النوم، بل أدخّن على الفور أو أطالع كتاباً، أمّا الآن فلا أشرب الماء، ولا أدخِّن، ولا حتى أطالع كتاباً. فقط، أجلس قليلاً كي أتيقَّن من أنني ما زلت على قيد الحياة، ولم أكن أفعل هذا من قبل. هكذا، أحسّ أنني شخصٌ يحالفه الكثير من الحظّ السعيد؛ لأنني، في النهاية، فررت من هذا اليوم، وفي الليل أغطّ في النوم، وفي الغد يومٌ جديدٌ في انتظاري. وفكرتي عن الحاضر تتجسَّد في ألّا أطلق العنان لخيالي السارح في قاعة الدرس، وأشعر بالحياة التي أعيشها.. أشعر بها أكثر من أيّ وقت مضى. □ **ترجمة: ميرا أحمد**

المصدر:

http://www.zuojiawang.com/xinwenkuaibao/42630.html

تسان شيوي:

معظم الكُتّاب هم من النوع «الأناني المتميِّز»

«تسان شيوي»: اسمها الأصلي «دنغ شياو هوا»، ولدت في 30 مايو، عام 1953، في «تشانغشا» في «هونان». بدأت في نشر أعمالها الأدبية، عام 1985، وانضمّت إلى اتحاد الكُتّاب الصينيِّين عام 1988. من أعمالها: «غرفة فوق التلّ»، و«سحب هائمة قديمة»، و«شارع التوابل»، و«شارع الطمي الأصفر»، وغيرها من الأعمال. تُعَدّ رواية «الأطبّاء الحفاة» أحدث إصداراتها الأدبيّة.
قُبَيْل الإعلان عن جائزة «نوبل في الأدب»، كانت الكاتبة الصينية «تسان شيوي» ضمن قائمة احتمالات جائزة «نوبل للأدب» لعام 2019، والتي نشرها موقع «Nicerodds»، حتى أنها شغلت المرتبة الثالثة في واحدة من المرّات (تتغيَّر قائمة الاحتمالات يوميّاً)، وفي الوقت نفسه، إن أعداداً كبيرة من القرّاء المحلِّيّين يفتقرون إلى معرفة «تسان شيوي»، وثمّة الكثيرون يملؤهم الفضول بشأنها، «فصارت عبارة: «من تكون تسان شيوي؟» هي الأكثر بحثاً، لمدّة من الوقت. تبدو «تسان شيوي» واثقة من نفسها إلى الحدّ الذي يمكن معه أن يقال إنها متغطرسة بلا حدود. وبالطبع، هي غالباً ما تغيب عن التصنيفات الأدبية الكبرى؛ إذ إنها لم تفُزْ بأيّة جائزة أدبية محلِّيّة، على الإطلاق. وباعتبارها كاتبة مهمّة قد دخلت تاريخ الأدب الصيني المعاصر، فقد حملت لواء حقبة من الأدب الطليعي بحماسة بالغة، لذا يمكن القول إن «تسان شيوي» وحيدة، فهي تقف بمفردها، فيما يتعلَّق بالأفكار الأدبية، والعلاقات الاجتماعية، وغيرها من الأمور.
نشرت «تسان شيوي»، البالغة من العمر 66 عاماً، أحدث رواياتها «الأطبّاء الحفاة» في مارس، وكان عنوان الرواية الأصلي «مهنة على وشك الاختفاء»، وتحكي عن الأطبّاء الحفاة في القرية.
انتهزنا هذه الفرصة لإجراء مقابلة خاصّة مع «تسان شيوي».

أخبار بكّين: ذكرتِ، في مقابلات سابقة، أن علاقاتك بأفراد الوسط الأدبي، في السنوات الأخيرة، هشّة للغاية، فهل كان هذا هو الحال منذ ظهورك الأوَّل، أم لأنك تشعرين بالضيق وعدم الارتياح ممّا يسمّى «الوسط الأدبي»؟

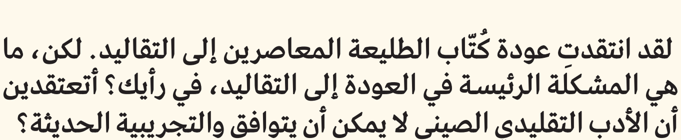
- تسان شيوي: عندما بدأت الكتابة، كان لديَّ بعض الأصدقاء من الوسط الأدبي في «هونان»، منهم «خه لي وي»، ومازلت أعتقد أنه صديقي حتى اليوم، فقد ساعدني كثيراً في مجال الأدب. لكني، لاحقاً، ونظراً لأن مشروعي الإبداعي كان كبيراً جدّاً، وكان الوقت يداهمني، اضطررت لقطع اتِّصالي بالجميع، بما في ذلك أفراد عائلتي. صرت، تقريباً، وحيدة منعزلة.

* أيّ من الكُتاب تربطكِ به علاقة جيِّدة؟ وبالنسبة إلى أعمال الكتّاب الصينيين في السنوات الأخيرة، أيّ من هذه الأعمال قد أدهشك؟

- أنا مستقرّة، الآن، في مقاطعة «يونان»، وعلاقتي بالوسط الأدبي شبه مقطوعة، فلا علاقة لي إلّا بعائلة «ما يوان» في «شيشوانغباننا»، لأنني معجبة -بشدّة- بأسلوب حياته؛ لما ينطوي عليه من نمط فنّي. وفي «كونمينغ»، أنتمي إلى كبار الكُتّاب «المتعاقدين» مع معهد أدب دايي الخاصّ، وعلاقتي بعميد المعهد الكاتب «تشين بنغ»، والكاتب والمحرِّر «ما كه» وطيدة إلى حَدّ كبير، حيث نتناقش معاً في الأدب، من وقت إلى آخر.

أشارك، كلّ عام، في بعض الفاعليّات الأدبيّة الأجنبية، ويكون ذلك لتوسيع دائرة نفوذي، بشكل أساسي. لديَّ، تقريباً، عشرة من الأصدقاء الأجانب، منهم كُتّاب، ومترجمون، ونقّاد، وناشرون وخبراء أدبيون. وجميعهم يعتبرون تكريس نفسي لهذا النوع من الأدب التجريبي، واعتباره مسعاي طوال حياتي، أمراً غريباً، لكنه حقيقي في واقع الأمر. لقد قرأت، كذلك، الأدب المحلّي المعاصر، ولم أجد رواية تجريبية تلتمع، إثر قراءتها، عيناي. ولكن من المحتمل جدّاً أن توجد تلك الرواية «المبهرة» قريباً. لديَّ ذلك الحدس، وآمل أن يسير الكُتّاب الشباب في ذلك الدرب.

تسان شيوي▲



لقد انتقدت عودة كُتّاب الطليعة المعاصرين إلى التقاليد. لكن، ما هي المشكلَة الرئيسة في العودة إلى التقاليد، في رأيك؟ أتعتقدين أن الأدب التقليدي الصيني لا يمكن أن يتوافق والتجريبية الحديثة؟

- لقد قلت ذلك عدّة مرّات. أنا لا أعتقد أن ثمّة ما يسمّى «الطليعة» الآن، فتصنيفي لإبداعي الأدبي يوضع في بوتقة «الكتابة التجريبية الجديدة»، وهذا النوع من الكتابة تنضوي تحته رواياتي، وأطروحاتي في النقد الأدبي، وفلسفتي. بطبيعة الحال، يمكن أن يقال إنني من «الطليعة»، ولكن ذلك بمفاهيم الثمانينيات. من الصعب جداً كتابة هذا النوع من الروايات التجريبية التي أكتبها، فلا يمكن للأشخاص العاديّين مواصلة هذا الأمر إلى النهاية، فهي تتطلّب شخصية فريدة للغاية، وموهبة لا حدود لها. إن التراث الثّقافي مهمّ أيضاً. لقد تشتّت ما يسمّى بطليعة الرواية الصينية، ويكمن السبب، في ذلك، في الافتقار إلى الشخصية الفريدة، علاوةً على هيمنة الثّقافة التقليدية عليهم، وهناك -بالتأكيد- بعض الأعمال الجيّدة في حقبة الثمانينيات.

لا أمل لديك في الوسط الأدبي الصيني، كما تصرّحين، ولكن، من ناحية أخرى، تزايدت شعبية الأدب الصيني عالميّاً، وخاصّة بعد فوز «مويان» بجائزة «نوبل». ما رأيك في ذلك؟

- تزداد شعبية الأدب الصيني في العالم؛ نظراً لقلّة الأعمال الجيّدة، فعليّاً، في العالم، علاوةً على ضعف الإبداع، وسيادة القوى التقليدية. يمكنك أن تلقي نظرة على الأوساط الأدبيّة في الخارج، لتدرك الأمر. فجائزة «نوبل» في الأدب، لا تعدو كونها جائزة أدبية تعتمد -بالأساس- على الأعمال الشعبية، فمعايير الجودة الخاصّة بالجائزة متدنّية.

ما الصورة التي تتخيَّلين أن يكون عليها الأدب الصيني، مستقبَلاً؟

- إن المستقبل الذي أتصوَّره غير قابل للتحقُّق في فترة زمنية قصيرة، لكنه بعيد. قد يكون في غضون ثلاثين إلى خمسين عاماً، وهذا التقسيم لا يعني أننا لسنا بحاجة، اليوم، إلى الاجتهاد بهذا الصدد. يمكن القول إننا الروّاد، وقد قيل في الخارج، مرّات عديدة، إنني الرائدة في هذا المنحى.

يبدو أن أنموذج الكاتب الذي يدرس الفلسفة قليل جداً في تاريخ الأدب العالمي، فعادةً ما يكتب المتخصِّصون في الفلسفة، الروايات، في أوقات فراغهم، وثمّة بعض النماذج في هذا الصدد. متى بدأ اهتمامك بالفلسفة؟

- أرغب في أن أفعل أشياءَ لم يُقدِم عليها أحدٌ قبلي. لقد قرأت كتاب «رأس المال» بتوجيه من أبي، وأنا في الخامسة عشرة أو السادسة عشرة من عمري. وهذا النوع من القراءة يُعَدّ تدريباً أساسياً جيّداً في الفلسفة، وقد أفادني طوال حياتي. والآن، تكمِّل بعض كتاباتي الأدبية، والفلسفية، بعضَها الآخر.



ثمّة قول يُنسَب إليكِ، فحواه أن الأدب يُعَدّ رحلة استكشافية في الفلسفة. في هذا السياق، هناك من يعتقد بقدرة الأدب على تقديم صورة للعالم، لم تقدِّمها الفلسفة خلال هذه الحقبة، بل بمقدور الأدب أن يقف في خلفيّة المشهد، بالفعل. ما رأيك في ذلك؟

- أعتقد أن الفلسفة الكلاسيكية الغربية الحاليّة تحتاج إلى تغييرات كثيرة، فقد أُوصِدت السبل كافّةً، في وجه العقلانية والمادِّية البحتة. بينما وجدت مخرجاً في وقت مبكِّر جداً، من خلال الأدب الكلاسيكي الغربي، فاتِّباع هذا المسار الأدبي، من العصور القديمة وحتى يومنا هذا، يمكن أن يُخرِج البشرية من المعضلة التي تواجهها الفلسفة الكلاسيكية الغربية اليوم، وكذلك يفتح آفاقاً جديدة للفلسفة في الوقت الراهن. لقد ناقشت هذه الفكرة مع أخي «دنغ شياو مانغ» (أستاذ الفلسفة)، ونشرنا حوارَيْن مكثَّفَيْن في هذا الصدد، من خلال دار نشر «شانغهاي للأدب والفن»)، وقد دعم، بشدّة، ابتكاري هذا في الفلسفة.
وترتكز وجهة نظري الفلسفية تلك على التراث الصيني العميق، وهذا لا يعني أنني قد بحثت كثيراً في الثقافة التقليدية الصينية، بل يمكن القول إنني -باعتباري فنّانة أصيلة المنشأ، علاوةً على أنني قد هضمت الثقافة الغربية- أدرك جيّداً نقاط القوّة، ونقاط الضعف في ثقافتنا، ولديَّ حِسّ قويّ بها، لذلك أتمتَّع بهذه الرؤية العميقة اليوم، وكذلك الزاوية التي يصعب على الآخرين الرؤية من خلالها. ونظراً لأن أدبي والأدب الكلاسيكي الغربي قد توافقا فيما يتعلّق بالقواعد النهائية للفلسفة، أعتقد أن مثل هذه الأدبيات و(الفنون) الأكثر تقدُّماً، يجب أن يطلق عليها اسم الطليعة الاستكشافية نحو الفلسفة.

يبدو أن رواية «الأطبّاء الحفاة» لا تستند إلى خلفية زمنية واضحة. هل هذا مقصود؟

- كلّ رواياتي لا تعكس الحياة المرتبطة بقشرة «الزمن»، فما أصفه هو التجربة الجسدية، والروحية العميقة للإنسان، في ظلال الزمن. ويمكن القول إنها جميعاً تمثِّل وصفاً للسعي صوب الحرِّيّة على المستوى الفلسفي؛ فغالباً ما أختبر الأشخاص بوضعهم تحت ظروف قاسية، لمعرفة نوع الأداء الحرّ الذي يمكنهم الإتيان به. وبالطبع، لتنفيذ إبداعي التجريبي هذا، لابدَّ أن يكون لديَّ تراكم حياتيّ عميق، وحساسية شديدة حيال الحياة الدنيوية، ونوع من السيطرة الداخلية القويّة. فقط، عندما تتحقَّق هذه الظروف، يمكن للحياة اليومية أن تستحيل عملاً يتمازج فيه الفنّ والفلسفة.

إذا أراد القرّاء الحصول على بعض التفاصيل التاريخية المتعلِّقة بـ(الأطبّاء الحفاة)، من خلال هذه الرواية، هل تعتقدين أنهم سيصابون بخيبة الأمل بعد قراءتها؟؛ أعني أن هذه الرواية ليست واقعية، ولا أعرف ما إذا كان نسيجها يضمّ تجربتك الشخصية بوصفك طبيبة حافية في مقتبل عمرك، أم لا.

- إن تجربتي الشخصية في الحياة تمثِّل، بالطبع، ركيزة الرواية. لكنني قلت، في وقت سابق، إن محور وصفي يتمثَّل في التجربة العميقة للروح والجسد البشريَّين، كما يمكن القول إنني قد ارتقيت بالحياة الدنيوية، وأضفيت عليها بعداً فلسفياً، وآخر فنِّياً صِرفَيْن، بينما تُعَدّ تجربتي في الحياة حقيقة، وإلّا كيف أمكنني كتابتها؟ لقد كانت مُثلي العليا، في فترة شبابي، وهمية وغير حقيقية، بينما تبقى عاطفة المرء الروحية، والجسدية حقيقية (على الرغم من تدنّي المستوي، والافتقار إلى الاستبطان، آنذاك).
إن كاتباً لم يختبر شغف المثالية في شبابه، سيكون من العسير عليه ابتداعه. فالقراءة من منظور الأدب الواقعي، ستدفع -بالطبع- إلى الاصطدام بجدار، ولكن هذا لايعني أن العمل منفصل عن الواقع، بل -على العكس- يرتبط بالواقع ارتباطاً وثيقاً، حيث يصف جوهر الواقع، علاوةً على المُثُل العليا للطبيعة البشرية.

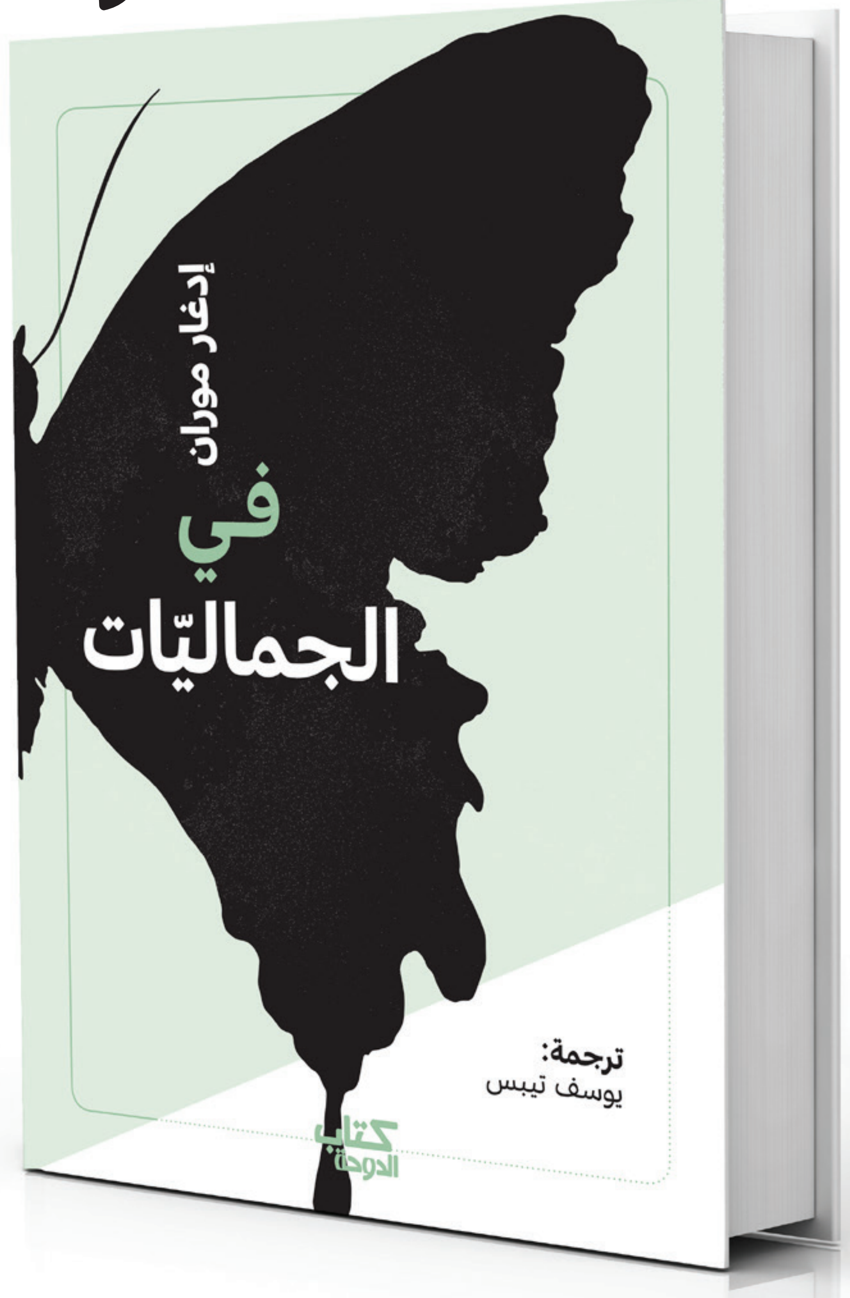
بينما كنت أقرأ الرواية، انتبهت إلى نوعية الوظائف التي يضطلع بها (الأطبّاء الحفاة) في مجتمع القرية. يبدو أن (الأطبّاء الحفاة) مثل «يي ساو»، التي لا يقتصر دورها على علاج المرضى، بل ترعى المسنِّين، كذلك. هم أطبّاء لهم أدوار روحية في المجتمع الريفي...

- إن حديثنا عن (الأطبّاء الحفاة)، من منظوري الإبداعي، سيشعرك بأن ذلك هو الصواب، فعصرنا الحالي في أمسّ الحاجة إلى مثل هؤلاء (الأطبّاء الحفاة) الذين وصفتهم في روايتي؛ فهم أبناء الطبيعة المتميِّزون، وهم الروّاد والمبدعون للمثل العليا في الطبيعة، وجميعهم يتمتَّعون بجانب من الروحانية...
فأنا أعلق آمالي على الشباب، متمنِّية أن يشكِّلوا مثل هذا المجتمع، ليضطلع كلّ منهم بمهامّ العصر الجليلة، وهذا أمر صعب، بالطبع؛ فالقيام به يتطلَّب شخصية مستقلّة، تماماً، وصلابة لا تُقهَر، وهذا هو أكثر ما يفتقر إليه كُتّابنا، اليوم. أعتقد أن معظم الكُتاب هم من النوع «الأناني المتميِّز» والذي تحدَّث عنه السيِّد «تشيان لي تشيون»، وتلك هي الاستنتاجات التي توصَّلت إليها من ملاحظاتي، خلال وقت طويل.

■ **حوار: تشن خه شي □ ترجمة عن الصينية: مي ممدوح**

المصدر:
صحيفة «أخبار بكين الأسبوعية»، 10-10-2019.

كتاب الدوحة



إدغار موران
في
الجماليّات
ترجمة:
يوسف تيبس
كتاب الدوحة



دولة قطر
وزارة الثقافة والرياضة


▲هاربر لي

حوار نادر مع هاربر لي:

تطلَّعوا إلى الأفضل، ولا تتوقَّعوا شيئاً

«هاربر لي» (1926 – 2016): اسمها الكامل «نيللي هاربر لي»، كاتبة أميركية فازت بجائزة «بوليتزر» عن فئة الرواية، كما نالت وسام الحرِّيّة الرئاسي عام 2007، لإسهاماتها في مجال الأدب. عملت «لي» موظَّفة في إحدى شركات الطيران، قبل تفرُّغها الكامل للكتابة. كتبت عدّة قصص قصيرة، بالإضافة إلى روايتَيْن: الأولى «قتل طائر مُحاكي»، والثانية «اذْهَبْ أَقِم الْحَارِسَ».

نُشرت روايتها «قتِلَ طائر مُحاكي» عام 1960، وبيعت منها أكثر من 40 مليون نسخة في جميع أنحاء العالم، ونالت ثناءً نقديّاً عظيماً، كما فازت بجائزة «بوليتزر» عام 1961. تتناول الرواية قضيّة التفرقة العنصرية التي كانت «لي» شاهدة عليها في طفولتها، في بلدتها «مونروفيل»، في ولاية «ألاباما».

أمّا روايتها الثانية «اذْهَبْ أَقِم الْحَارِسَ»، والتي نُشرت عام 2015، فيرى النقّاد أنها مُسَوَّدة لروايتها الأولى الشهيرة، وتدور أحداثها حول «سكاوت» ابنة «أتيكوس»، وعودتها إلى مسقط رأسها، والصراع بين قيمها المثالية والواقع المؤلم، والعلاقة المعقَّدة بين الأب والابنة.

أجرى هذا الحوار «روي نيوكوست» ونشره في كتابه «رؤى متباينة»، عام 1964. كانت «لي» ترفض المقابلات الصحافية؛ لذلك يُعتبر هذا الحوار مهمّاً، فهو من الحوارات النادرة التي أجرتها الكاتبة في حياتها.

في البداية، أودّ أن أعرف المزيد عن حياتك: ميلادك، ونشأتك، وتعليمك.

- لي: ولدت في مدينة صغيرة تسمّى «مونروفيل» في «ألاباما»، في الثامن والعشرين من شهر إبريل، عام 1926. التحقت هناك بالمدرسة الإعدادية في المدينة، ثم بالمدرسة الثانوية، ثم ذهبت إلى جامعة «ألاباما»، وهذا ما وصلت إليه في التعليم. ولم يكن به شيء غريب أو مميَّز، عدا مقاومتي لكلّ جهود الحكومة من أجل تعليمي. التحقت بكلِّيّة الحقوق، وهو الشيء الغريب الوحيد في تعليم رسميّ أميركي محدود. لم أتخرَّج في الجامعة، فقد تركتها قبل حصولي على الشهادة العلمية بفصل دراسيّ.

متى أوليتِ الكتابة اهتمامك؟

- لي: من الصعب تذكُّر ذلك؛ فقد كنت أكتب كلّما تشكَّلت الكلمات في ذهني. بالطبع، لم أكتب، قطّ، بغرض النشر، إلّا عندما بدأت العمل في «قتل طائر مُحاكي». ما قبل ذلك كان ضرباً لاواعياً من تعلُّم كيفية الكتابة، وتدريباً نفسيّاً على ذلك. إن الكتابة ليست مجرَّد تدوين كلمات؛ الكتابة هي عمليّة انضباط ذاتيّ، عليك تعلُّمها قبل أن تسمّي نفسك كاتباً. ثمّة أناس يكتبون، لكني أعتقد أنهم مختلفون، تماماً، عن أولئك الذين يتوجَّب عليهم الكتابة.

ما الفترة الزمنية التي استغرقتها كتابة «قتل طائر مُحاكي» ؟

- لي: أعتقد أني قضيت في كتابتها عامَيْن. أمّا الوقت الفعلي فكان ثلاثة أعوام، تقريباً، لكني -بسبب العديد من المشكلات العائلية،

والشخصية- كنت أتركها في فترات الانقطاع، ثم أعود إليها مجدَّداً؛ وعليه، تكون قد استغرقت عامين.

هل يمكنك الكشف عن جذور الرواية؟ كيف تشكَّلت في ذهنك؟ وكيف تطوَّرت؟

- لي: هذا أمر في غاية الصعوبة. بشكل ما، أعتقد أن «قتل طائر مُحاكي» كانت طبيعية بالنسبة إلي، على أيّة حال؛ طبيعية لكونها محاولتي الأولى، على الأقلّ. في بدايتها كانت تنمو، لكن الآليّات الفعلية للعمل ذاته كانت مختلفة، تماماً.
من الطبيعي أنك لا تجلس في «إلهام دافئ أبيض»، ولأنني أعرف أن سعادتي تكمن في الكتابة، واظبت على العمل فيها، ولأنني عرفت أنها ستكون روايتي الأولى، بغضّ النظر عن النتيجة.

كيف كان ردّ فعلك على النجاح الضخم الذي لاقته الرواية؟

- لي: لا أستطيع القول إنه كان مدهشاً. كان شعوراً مخدّراً؛ كأن يُضرَب المرء على رأسه فيغيب عن الوعي. لم أتوقَّع النجاح للرواية. لم أتوقَّع بيع الكتاب، أصلاً. كنت أتمنّى موتاً سريعاً ورحيماً على أيدي النقّاد، و- في الوقت ذاته- كنت أتمنّى أن تعجب أحدهم ويشجِّعني. لكني حصلت على تشجيع وثناء كبيرَيْن، وبشكل ما، كان هذا مخيفاً مثل الموت السريع الرحيم الذي توقّعته.

هل تكتبين رواية أخرى، في الوقت الحالي؟

- لي: أجل. وأنا أعمل فيها ببطء شديد. في الواقع، إن الكثيرين من الكتّاب لا يحبّون الكتابة، وأعتقد أن هذه هي شكواهم الرئيسية. إنهم يبغضون عملية الجلوس، ومحاولة تحويل الأفكار إلى جمل منطقية، إنهم يفعلونها مكرَهين.
أنا أحبّ الكتابة. أحياناً، أخشى أن أحبّها أكثر من اللازم؛ لأنني، حينما أنخرط في العمل، لا أريد الفكاك منه. لذا أمكث أياماً طوالاً في المنزل أو المكان الذي أوجَد فيه، ولا أخرج إلا لإحضار الورق والطعام، وهذا أمر غريب، فعوضاً عن كراهية الكتابة، أنا أحبُّها للغاية.

تحوَّلت «قتل طائر مُحاكي» إلى فيلم التزمَ بالرواية، إلى درجة كبيرة. كيف شعرتِ حيال ذلك؟

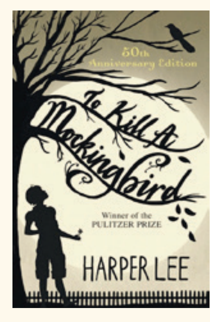
- لي: شعرت بالشيء ذاته. في الواقع، أنا ممتنّة لصنّاع الفيلم، فقد كانت تجربة غير عاديّة. أنا لست ناقدة سينمائية، والفيلم الوحيد الذي شاهدت صناعته هو «قتل طائر مُحاكي»، لكني شعرت أن موقع التصوير يسوده جوّ من المشاعر الطيّبة. ذهبت إليهم، وشاهدتهم وهم يصوّرون بعض المشاهد منه، ورأيت كيف يكنّون حبّاً، واحتراماً، للمادّة التي يعملون عليها، وقد سرَّني ذلك، وتأثَّرت به، وشعرت بالامتنان العميق. أعتقد أن المودّة والاحترام نفذتا إلى كلّ شخص شارك في صناعة الفيلم؛ من المنتج إلى المخرج إلى مصمِّم أماكن التصوير، ومن «جريجوري بيك» إلى الشخصيات المساعدة التي لعبت أصغر الأدوار.
لقد تأثرت بذلك؛ حتى أنني ساءلت بعض الناس عمّا إذا كانت تلك هي الطريقة التي يتمّ بها تصوير الأفلام، بشكل عامّ، فأجابوني: «هذا عندما نعمل في شيء يستحقّ الاحترام، فحسب». كانت تجربة فريدة. ورغم ذلك أعتقد أن الممثّلين يكنّون مشاعر خاصّة للمادّة المقدَّمة إليهم. وهم، بالتأكيد، لن يشعروا بالسعادة حيال شيء لا يحبّونه. جميع من ارتبط بتصوير «قتل طائر مُحاكي» كانوا محظوظين بسيناريو «هورتون فوت»، وأعتقد أن ذلك شكّل فارقاً عظيماً.

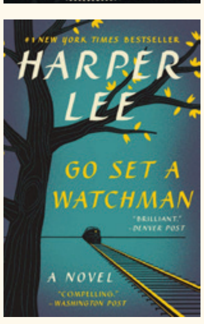
أظنّ أن اختيار الممثِّل «جريجوري بيك» كان خطوة أخرى موفَّقة.

- لي: أعتقد ذلك، أيضاً. «جريجوري» هو رجل نشيط، ومرح، ومحترم، وراقٍ. التقيت به وبزوجته وبمخرج الفيلم «بوب موليجان»، للمرّة الأولى، في منزلي في «ألاباما»، وقد جاءت زوجته لتزورني، وتزور الريف هناك. لم أر السيِّد «بيك» إلّا في الأفلام، وعندما رأيته في منزلي، تساءلت عمّا إذا كان مناسباً، تماماً، للدور. ورأيته، للمرّة الثانية، في «هوليوود»، عندما كانوا يجرون اختبارات الملابس للفيلم. ورأيته وهو يخرج من غرفة الملابس مرتدياً بذلة «أتيكوس»، وكان أكثر تحوُّل مدهش رأيته في حياتي. رأيت رجلاً في أواسط عمره يخرج، بدا أكبر سنّاً وممتلئاً عند المنتصف. لم يضعوا له مكياجاً، فقط كان يرتدي بذلة تابعة لموضة عام 1933، وصِدار، وساعة يد، ونظّارات. وما إن رأيته حتى علمت أن الأمور ستسير على ما يرام، لأنه كان «أتيكوس»، فعلاً.

دعينا ننتقل من «هوليوود» إلى مسقط رأسك في الريف. لماذا يحظى كُتَّاب الجنوب بالإسهام الأكبر في أدبنا الملموس والراسخ ؟

- لي: في البداية، يجب أن نعرف مَنْ هم الجنوبيون. إن أصولنا تعود إلى قبيلة «السِلت». معظمنا تعود أصولهم إلى أيرلندا أو اسكتلندا أو إنجلترا أو ويلز، وقد ترعرعنا في مجتمع زراعي، بالأساس، رغم أنه غدا، فيما بعد، مجتمعاً صناعياً.
أعتقد أننا من منطقة أنجبت رواة، تسري القصص في دمائهم. لم نكن نمتلك رفاهية الذهاب إلى المسرح، أو قاعات الرقص، أو السينما، عندما ظهرت تلك الأشياء. لكننا -ببساطة- قمنا بتسلية أنفسنا عن طريق تبادل الأحاديث، وهذا أمر شائع ومعروف، إن لم تكن قد عشت في مدينة جنوبية صغيرة، أو عرفتها. إن الناس، بطبيعتهم، ليسوا معقَّدين، كما أنهم ليسوا حكماء على كلّ حال، لكنهم متى قابلوك شرعوا في قصّ حكاية على مسامعك.
كما لاحظت شيئاً آخر عن الناس في مدينتي، مناقضاً -مثلاً- لسكّان المدن الصغيرة في «نيو إنجلاند»؛ هو أننا مرحون أكثر، فلسنا متحفِّظين، أو متجهِّمين، أو مقتضبين، فنحن معتادون على التكلُّم أكثر من العمل. بالطبع، نحن نعمل بجدّ، لكننا نفعل ذلك بطريقة مختلفة؛ نحن نعمل لكي لا نعمل. أيُّ وقت نبذله في العمل هو وقت ضائع، بشكل أو بآخر، لكن ينبغي عليك أن تفعله من أجل الصيد والنميمة.
بدايةً، أفكِّر في كلّ خلفياتنا العِرقية، ثم غياب الأشياء التي يمكننا أن نفعلها ونراها، والأماكن التي يمكننا الذهاب إليها، والتي تعني أهمِّيّة تواصلنا الخاصّ. لم نستطع الذهاب إلى مشاهدة مسرحية، أو رؤية مباراة لفريق بيسبول كبير، عندما نريد ذلك. كنّا نسلِّي أنفسنا بأنفسنا. هكذا كانت طفولتي: لو ذهبت إلى مشاهدة فيلم مرّة كلّ شهر، لكان ذلك أمراً جيّداً بالنسبة إليّ، ولكلّ الأطفال في سنّي. كان علينا أن نبتكر ألعابنا الخاصّة من أجل التسلية. لم نمتلك مالاً كثيراً، وكانت النتيجة أننا عشنا في خيالنا الخاصّ، معظم الوقت. اخترعنا أشياء؛ فقد كنّا قراء، وكنّا ننقل أيّ شيء نراه في صفحات الكتب، إلى الفناء، ونقوم بتمثيله. لقد لعبنا دور طرازان، وعشنا في منزل مبنيّ على الشجر، وعثرنا على عالم، بأكمله، في فروع الأشجار.
ومن الطبيعي أن يفرز هذا النمط من الحياة كُتَّاباً أكثر. في حياة المدن الصغيرة، وفي الحياة الريفية، تعرف جيرانك. لا تعرف كلّ شيء عنهم، فحسب، بل تعرف -كذلك- كلّ شيء عنهم، منذ بداية مجيئهم إلى الريف.
لا أعرف إن كان هناك تفسير فعليّ لوجودنا، بأعداد كبيرة، في مجال الكتابة، والطريقة التي نكتب بها خلاف ما ذكرته. أعتقد أن ذلك يعود إلى مزيج من تراثنا، وكيفية قضاء الوقت في مدينتي.
بالطبع، الجنوب الذي أتحدَّث عنه بات شيئاً من الماضي، فقد أصبحنا مجتمعاً صناعيّاً، نبتعد عن المدن الصغيرة، وبدأنا في التمركز في المدن الكبيرة، لكن إبعاد المدن الصغيرة عن الجنوب سيأخذ وقتاً طويلاً؛ لأننا -ببساطة- منطقة (رواة)؛ فمنذ ميلادنا والقصص تُحكى لنا،





هاربر لي▲

ويُتوقَّع منّا أن نحكي قصصنا الخاصّة، بدورنا، في المحادثات. بالتأكيد، لا ندير حوارات أدبية، لكن لدينا حوارات عن جيراننا؛ بعضها حقيقي، وبعضها مُختلَق قليلاً، لكنها تلتقي في أنها كلّها تحكي قصصاً.

كيف تأقلمتِ مع العيش في «نيويورك»؟

- لي: في الواقع، أنا لا أعيش هنا. أزور «نيويورك» حوالي شهرين، كلّ عام. أستمتع بالمسارح والأفلام والحفلات، كما أن لديَّ العديد من الأصدقاء هنا، لكني، باستمرار، أعود إلى مسقط رأسي.

ما الذي يثير إعجابكِ، واستياءكِ -أيضاً- في الكتابة الأميركية، اليوم، و-ربَّما- المسرح الأميركي، كذلك؟

- لي: أعتقد أن أكثر شيء أستنكره في الكتابة الأميركية، ولاسيّما في المسرح الأميركي، هو افتقاره للحِرَفية. وأقصد، هنا، افتقاره إلى للحبّ المطلق للُّغة، وافتقاره إلى تحويل فكرة جيِّدة إلى فكرة رائعة. إن إبداع عمل فنّي يتطلَّب وقتاً وصبراً وجهداً، وقلَّة من الناس يبدون استعدادهم للمضيّ قُدُماً في هذا الطريق إلى آخره.
أرى قدراً كبيراً من الإهمال، وأشمئزّ منه، وأفترض أن موقفي هذا ينبع من كوني أستشعر في نفسي ميلاً نحو هذا الإهمال؛ أن أرضى بشيء ليس بجيِّد. إنني أرى أنه من السهل على كُتَّاب اليوم الشعور بالرضا عمّا يكتبونه، وهذا أمر محزن.
ليس هناك بديل عن حبّ اللّغة؛ عن جمال عبارة إنجليزية، وليس هناك بديل عن الكفاح، ولو كان الكفاح مطلوباً، لِجَعْل عبارة إنجليزية جميلة كما ينبغي أن تكون.
أمّا بالنسبة إلى ما أراه جيّداً في الكتابة، فأظّن أن لدينا، الآن، نهضة في مجال الرواية، والتي أصبحت مزدهرة بفضل الكُتّاب الأميركيّين، الذين وسَّعوا نطاقها.
حوّل كُتّابنا («فوكنر»، على سبيل المثال)، الرواية إلى شيء، كان «توماس وولف» يحاول فعله. (كانا معاصرَيْن، ولكن «فوكنر» هو من قام بهذه المهمّة). كانت رؤية نحو آفاق رحبة، نحو توظيف الرواية لاستيعاب شيء أكثر اتِّساعاً ممّا فعله أصدقاؤنا الإنجليز، وأعتقد أن هذا شيء أورثه لنا «فوكنر»، و«وولف»، وربَّما «ثيودور درايسر».
أمسى «درايسر» كاتباً منسيّاً، تقريباً، لكنك لو تأمَّلت أعماله فستدرك ما كان يحاول تحقيقه من خلال الرواية، وأرى أنه لم يوفَّق لأنه فرض قيوده الخاصّة.
كلّ هذا ورثناه نحن -الكُتّاب- اليوم. لم نحارب من أجله، أو نجاهد للحصول عليه، نحن نمتلك هذا التراث الأدبي الرائع، وأقصد بـ«نحن» الكُتّاب الذين عاصرتهم.
على الأرجح، ليس هناك، في البلاد، الآن، كاتب أفضل من «ترومان كابوتي»، فهو يطوِّر نفسه طيلة الوقت. العمل التالي لـ«كابوتي» ليس رواية، بل تحقيقاً صحافيّاً طويلاً[1]، سيضفي على أعماله بُعداً أعمق. أعتقد أن «كابوتي» هو أعظم مبدع لدينا.
بالطبع، هناك «ماري مكارثي». ربَّما لا تعجبك أعمالها، لكنها تعرف كيف تكتب وتؤلِّف رواية، وهناك -أيضاً- «جون شيفر»، ورواياته فائقة الجودة، كما أن هناك «فلانري اوكنر».
لا يمكننا أن ننسى «جون أبدايك»، صاحب الموهبة الرائعة، حتى أن بإمكانه خلق شخصيات إنسانية حيّة. وهو -في الوقت ذاته- يكنّ احتراماً بالغاً للُّغة التي مكَّنته من التعبير. وأعتقد أن الكاتب «بيتر دي فرايز» هو «إيفلين ووه» عصرنا، وذلك أكبر ثناء له؛ لأن «ووه» هو عميد الأسلوب الأدبي.



إن هـؤلاء الكُتّـاب العِظـام، يبدعـون شـيئاً جديـداً وبديعـاً وقويّـاً: إنهـم يسبرون أغـوار الشـخصيات، بطـرق لـم تحـدث مـن قبـل، فـلا يتقيَّـدون بالأنمـاط القديمـة التـي تلقي بالشخصيات في الحبكة، بل إن الشخصيات تخلـق حبكتهـا الخاصّـة، وتحـدِّد مسـار الروايـة.

ما النصائح التي تحبِّين إسداءها للشباب الموهوبين الذين يبغون احتراف مجال الكتابة؟

- لـي: نصيحتـي الأولـى هي: تطلَّعوا إلى الأفضل، ولا تتوقَّعوا شيئاً، فحينها لـن تصابـوا بخيبـة أمـل. عليكـم أن تفهمـوا دوافعكم نحـو الكتابـة. لا يجدر بكـم أن تكتبـوا «مـن أجـل» شـيء مـا؛ فـلا ينبغـي أن تكتبـوا بآمـال معقـودة علـى مكافـأة أو جائـزة. يخيفنـي شـباب اليـوم، لاسـيّما طلبـة الجامعـات؛ يريـدون أن يصيـروا كُتّابـاً، ومسـلكهم هـو: «سـأقوم بكتابـة عمـل، ولأننـي أكتبـه، سـيكون عظيمـاً، وسيُنشـر، ويجعلنـي شـهيراً». أقـول لهـم: مـن يكتبـون بغـرض انتظـار مكافـأة أو مكسـب مالـي أو شـهرة، لا يعرفـون مـا يفعلـون. إنهـم فـي فئـة مَـنْ يكتبـون، لكنهـم ليسـوا كُتّابـاً.

الكتابـة -ببسـاطة- أمـر يجـب أن تفعلـه. إنهـا كالفضيلة من ناحيـة أنها، في حَـدّ ذاتهـا، مكافـأة. الكتابـة أنانيـة ومتناقضـة فـي طبيعتهـا، فأنـت تكتـب مـن أجـل شـخص واحـد، يجـب عليـك إرضـاؤه. لا أصـدّق مقولـة «كلّا، لا أكتـب لنفسـي، بـل أكتـب للنـاس». هـذا هـراء؛ لأن الكاتـب الماهـر يكتـب مـن أجـل إرضـاء نفسـه. إنـه لا يكتـب مـن أجـل التواصـل مـع الآخريـن، بل مـن أجـل التواصـل مـع نفسـه. إن الكتابـة عمليّـة مسـتمرّة ومتواصلـة مـن استكشـاف الـذات؛ عملية طـرد شـياطين التبرُّم والسـخط مـن ذات الكاتب. بالطبـع، يعتمـد الكاتـب علـى العالـم المحيـط بـه للحصـول علـى مادَّتـه. إنـه يراقبـه وهـو منعجـن بـه، مـن الداخـل، و-فـي الوقـت ذاتـه- عليـه أن يبتعـد، ويتأمّلـه مـن الخـارج.

ربّمـا يكـون كلامـي غيـر مفهـوم.. لكـن الكتابـة هـي النـوع الفنّـي الوحيـد الـذي لا يمكنـك أن تمارسـه من أجـل إرضـاء القرّاء. الفنّانـون والموسـيقيون والممثِّلـون يمارسـون أعمالهـم مـن أجـل جمهـور، لكنـي أرى أن الكاتـب يكتـب لنفسـه، والاتِّجـاه القائـل: «سـأكتب وأصيـر عظيمـاً لأنـي أكتـب» هـو اتِّجـاه يخـدع بـه معظـم الشـباب أنفسـهم.

كذلـك، ثمّـة شـيء آخـر يخدعـون بـه أنفسـهم؛ هـو الدراسـة والالتحـاق بكلِّيّـات مـن أجـل أن يصبحـوا كُتّابـاً. أعزائـي الشـباب، الكتابـة هـي أمـر لـن تتعلَّمـوه، قَـطّ، فـي الجامعـة أو المدرسـة. إنهـا شـيء داخلكـم، وإن لـم تكـن موجـودة، فلـن يسـتطيع شـيء آخـر أن يزرعهـا. ولكـن، إذا كنتـم جادّيـن بخصـوص الكتابـة، ولـو شـعرتم بضـرورة الكتابـة، أقتـرح عليكـم أن تتبعـوا النصيحـة التـي أسـداها «جـون كيبـل» إلـى صديـق سـأله كيـف يسـترجع إيمانـه: «عـن طريـق العيـش بشـكل تقـيّ».

ما انطباعاتك حول المجالَيْن المتداخلَيْن للنقد والمراجعة؟

- لـي: أعتقد أننـا لا نمتلـك نقـداً أدبيّـاً بالمعنـى المتعـارف عليـه بيـن نقّـاد إنجلتـرا، علـى سـبيل المثـال، بـل لدينـا الكثيـر مـن مراجعـي الكتـب، وقلّـة مـن النقّـاد هـم الذيـن يكتبـون بثبـات. يخطـر فـي بالـي، الآن، ثلاثـة نقّـاد، وهـذا أمـر سـيِّئ.

وهـؤلاء عليهـم أن يعملـوا علـى قَـدَم وسـاق؛ فيقـرؤوا العديـد مـن الكتـب، أسـبوعياً، وبعـد ذلـك عليهـم كتابـة شـيء مـا. مثـل نقّادنـا فـي المسـرح، عليهـم أن يسـرعوا مـن أجـل التسـليم فـي الموعـد المحـدَّد، وهـذا من أكثر الأمـور المدمِّـرة، ومـن أكثـر الأشـياء إثـارةً للإحبـاط والتثبط.

انظـر إلـى الأمـر بهذه الطريقة: كاتب قضى سنوات في كتابة عمل يستحقّ أكثـر مـن ثنـاء متعجِّـل، ولكـن هـذا هـو كلّ مـا ينالـه. والمثير للسخرية أن كتابـة قصّـة سـيِّئة تسـاوي كتابـة قصّـة جيِّـدة مـن حيـث الصعوبـة، ولكـن، اليـوم، تصـدر الكثيـر مـن الروايـات الجيِّـدة والتـي تختفـي سـريعاً؛ فهـي إمّـا أن يتـمّ تجاهلهـا بسـرعة، أو مدحهـا بسـرعة.

فـي الواقـع، ليـس لدينـا إرث نقـديّ (هـا نحـن نعـود، مجـدَّداً، إلـى مسـألة الإرث). ومـا زاد الأمـر سـوءاً وسـائل الإعـلام؛ التلفزيـون والإذاعـة، التـي تسـيطر علـى الوقـت، بمجهـود أقـلّ مـن مجهـود محاولـة إبداعيـة كاملـة. فأصبحـت القـراءة تقتصـر علـى إلقـاء نظـرة عامّـة سـريعة علـى أكثـر الكتـب مبيعـاً، بينمـا يسـرع الراكـب للَّحـاق بقطـاره.

أعتقـد أن الجمهـور الأميركـي هـو أسـوأ جمهـور، فـي العالـم، مطَّلـع علـى أدبـه الخـاصّ. لدينـا مجـلّات قليلـة، تتـمّ مقارنتهـا بالمجـلّات الإنجليزيـة، مثـل (The Spectator)، و(The Economist)، لكـن الكتـب، فـي إنجلتـرا، تُنشـر برويّـة وتمهُّـل؛ لـذا تنـال حكمـاً أفضـل. بشـكل عـامّ، النقـد الأميركـي فـي حالـة سـيِّئة للغايـة، وأعتقـد أنـه سـيكون، دومـاً، كذلـك

ما هي أهدافك في الكتابة؟

- لـي: أهدافـي محـدودة للغايـة: أريـد أن أبـذل كلّ مـا بوسـعي، بالموهبـة التـي منحنـي إيّاهـا الله. أتمنّـى أن تتحسَّـن كلّ روايـة أكتبهـا، للأفضل. لكني أودّ أن أفعـل أمـراً، لـم أتحـدَّث عنـه كثيـراً مـن قبـل، لأنـه شـأن شـخصيّ: أودّ أن أتـرك سـجلّاً عـن الحيـاة التـي وُجِـدت فـي عالـم صغيـر للغايـة. أتمنـى أن أكتـب عنهـا فـي عـدّة روايـات، أن أدوِّن تاريـخ شـيء سـيذهب هبـاءً بسـرعة: إنهـا حيـاة الجنـوب. أودّ أن أكتـب عـن حيـاة الجنـوب ومدنـه الصغيـرة ذات الطبقـة المتوسِّـطة.

كمـا تعلـم، مـازال الجنـوب مؤلَّفـاً مـن آلاف المـدن الصغيـرة. هنـاك نمـط اجتماعـي محـدَّد، للغايـة، فـي هـذه المـدن، وهـو يثيـر دهشـتي. وأظـنّ أنـه نمـط اجتماعـي خصـب. أتمنّـى -ببسـاطة- أن أدوِّن كلّ مـا أعرفـه عنـه؛ لأننـي أعتقـد أن هنـاك شـيئاً مـا عالميّـاً فـي هـذا العالـم الصغيـر؛ شـيئاً جديـراً بالاحتـرام، ويسـتحقّ أن يُحكـى عنـه، ويُرثـى عنـد زوالـه.

بمعنـى آخر: أتمنّى أن أكون «جين أوستن» جنوب «ألاباما».

تقديم وترجمة: ■ رفيدة جمال ثابت

الهوامش:

1 - تقصد كتاب «بدم بارد» الذي نُشِر بعد عامَيْن من هذا الحوار. ساعدت «لي» الكاتب «كابوتي» في التقارير التي وردت في الكتاب.


دولة قطر
وزارة الثقافة والرياضة

فايز صُيّاغ:

رحيل كاتب ومثقّف عربيّ موسوعيّ

ما يحفظ للثقافة العربية حضورَها وحيويَّتها، في الوقت الراهن، ثلَّةٌ قليلةٌ من المبدعينَ والمثقَّفين، الذين يتوزَعون على حواضر العالم العربية وأطرافه، واصلت، خلال العقود القليلة الماضية، العملَ الثقافي من العيار الثقيل، العميق والسابر، والقادر على وصل ثقافتنا بما تنتجه الثقافات الأخرى في العالم، من إبداع، وفنون، ونظرية، ونقد وتحليل، وعمل بحثيّ. والصديق الراحل، الشاعر والباحث والمترجم الكبير فايز صُيّاغ (1942 - 2020) كان واحداً من هذه الثلّة التي سيمكث عملها في الأرض، وينفع الناس. وقد خسرت الثقافة العربية، برحيله، واحداً من أعلامها النابهين، النشطين الذين لم يكفّوا عن العمل وإثراء المكتبة العربية بالأعمال الكبيرة ممّا أنتجته الثقافة الإنسانية في حقول الأدب وعلم الاجتماع والفلسفة والفنون.



فخري صالح

كان فايز، المولود في مدينة الكرك الأردنية، من النخبة العربية التي تلقَّت تعليماً عالياً رفيع المستوى في أرقى الجامعات العربية، والجامعات الأجنبية، وتكوَّنت، ثقافياً ومعرفياً، في حاضنة قومية تقدمية جعلتها طليعةً ثقافيةً تجدل هذا الوعي القومي العربي بالمعرفة الإنسانية الرفيعة.

تخرَّج (صيّاغ) في الجامعة الأميركية في بيروت، دارساً علم الاجتماع، والأدبَيْن: العربي، والإنجليزي، كما نال درجة الدكتوراه في علم الاجتماع الصناعي من جامعة «تورنتو»، في كندا. كلُّ ذلك أهَّلَه ليكون واحداً من الطليعة الثقافية في الأردن والعالم العربي، إذ كان شاعراً متميِّزاً في ستّينيات القرن الماضي، وناشطاً ثقافياً، وشريكاً في تأسيس مشاريع ومجلّات ثقافية، كانت جزءاً أساسياً من تطوُّر الحركَتَيْن: الأدبية، والثقافية، في الأردن والعالم العربي.

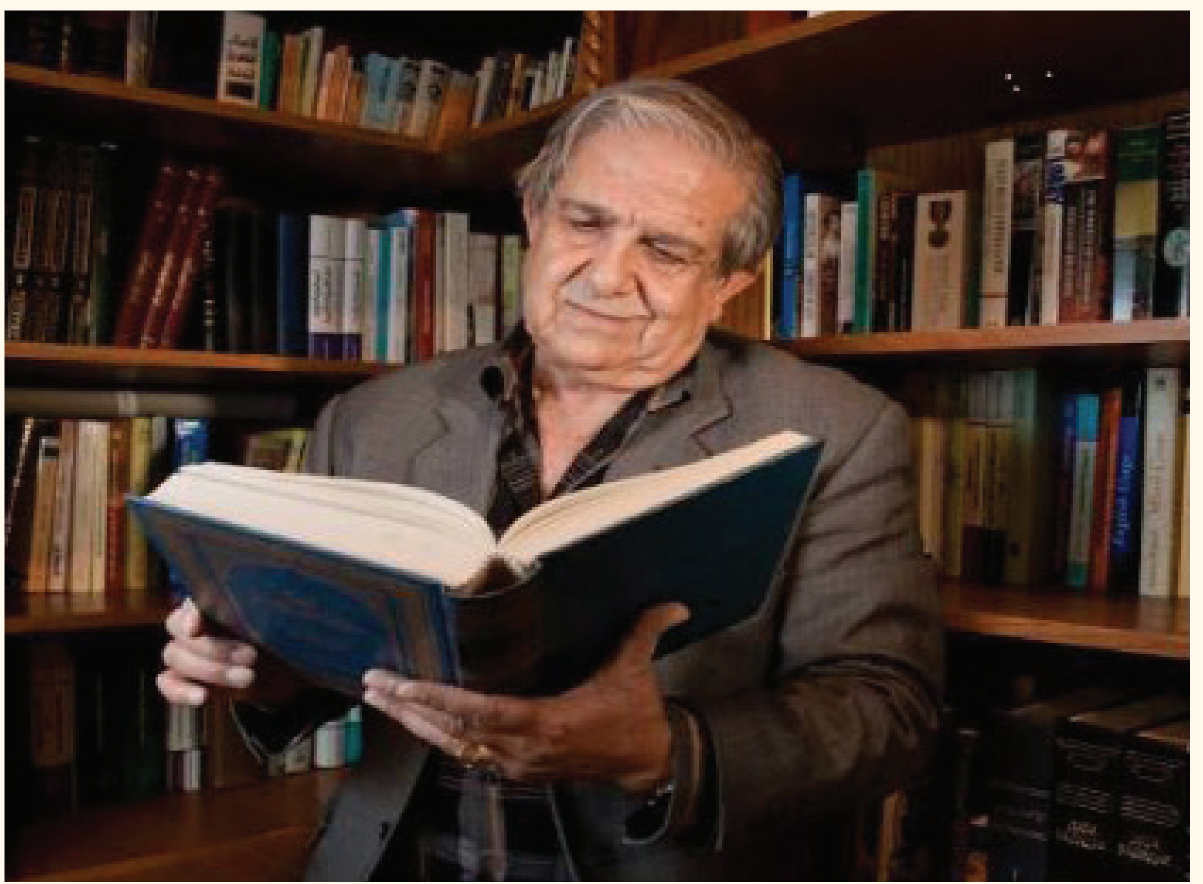
لقد بدأ فايز نشر قصائده في مجلّة «الأفق الجديد» المقدسية، التي تأسَّست في بداية ستينيّات القرن الماضي (1961 - 1966)، وتشكّلت، على صفحاتها، الحركة الثقافية الأردنية، وكذلك الفلسطينية، بعد أن أصبحت الضفّة الغربية من نهر الأردن جزءاً من المملكة الأردنية الهاشمية. وكان الكاتب الراحل واحداً من الأسماء التي أثرت تلك الحركة الأدبية والثقافية التي مثَّلها كتّابٌ وأدباء من أبناء الضفَّتَيْن: الغربية، والشرقية لنهر الأردن. وعندما بدأ مشروع مجلّة «الأفق الجديد» يترنَّح؛ لمصاعب مالية في الأساس، ساهم (صيّاغ) في تأسيس مجلّة «أفكار» الأردنية، عام 1966. وما زالت هذه المجلّة الشهرية تصدر حتى هذه اللحظة، عن وزارة الثقافة الأردنية. وقد أصدر فايز مجموعته الشعرية الأولى «كلمات على الرمل» (1975)، وأتبعها بمجموعة «الحبّ، مثلاً، وقصائد أخرى» (1988)؛ وهما تضمّان قصائده التي نشرها على صفحات مجلّتَيْ «شعر»، و«الآداب» اللبنانيَّتَيْن، ومجلّتَيْ «الأفق الجديد» و«أفكار» الأردنيَّتَيْن.

ما أودّ التشديد عليه، في سياق الحديث عن بدايات فايز صيّاغ، وتكوينه التعليمي وتكوينه الثقافي، واهتماماته الأدبية، والثقافية، والمعرفية المتعدِّدة، والطابع الموسوعي لعمله، هو أن الرجل قد تشكّل، معرفيّاً وثقافياً وأيديولوجياً، في فترة صعود المشروع القومي العربي الذي رافقته تيّارات وميول صاخبة متعطِّشة للمعرفة، في الثقافة العربية. وقد كانت الحدود بين المعارف والتخصُّصات، في هذه المرحلة، مفتوحة، ومتواشجة، يؤثِّر بعضها في بعض، بحيث تغني الترجمة التجاربَ الشعرية، كما تفتح دراسةُ علم الاجتماع الوعيَ على العلاقات المركَّبة التي تتطوَّر فيها المجتمعات العربية بعد رحيل الاستعمار ونشوء الدولة الوطنية. ولا شكَّ في أن فايز صيّاغ كان جزءاً من النخب الثقافية العربية التي تشكَّلت خبراتها في الدراسة والعمل والكتابة والحراك الثقافي، في سياق عربي واسع وممتّد، فهو درس في الأردن ولبنان، كما عمل في الأردن وقطر، وأسهم في تأسيس مجلّة «الدوحة» في نسختها الأولى، قبل أن تصبح واحدة من المجلّات العربية الكبيرة في سبعينيات القرن الماضي. كما أنه واصل الاهتمام بأحوال العالم العربي، من خلال البحث السوسيولوجي، وكتابة وتحرير تقارير







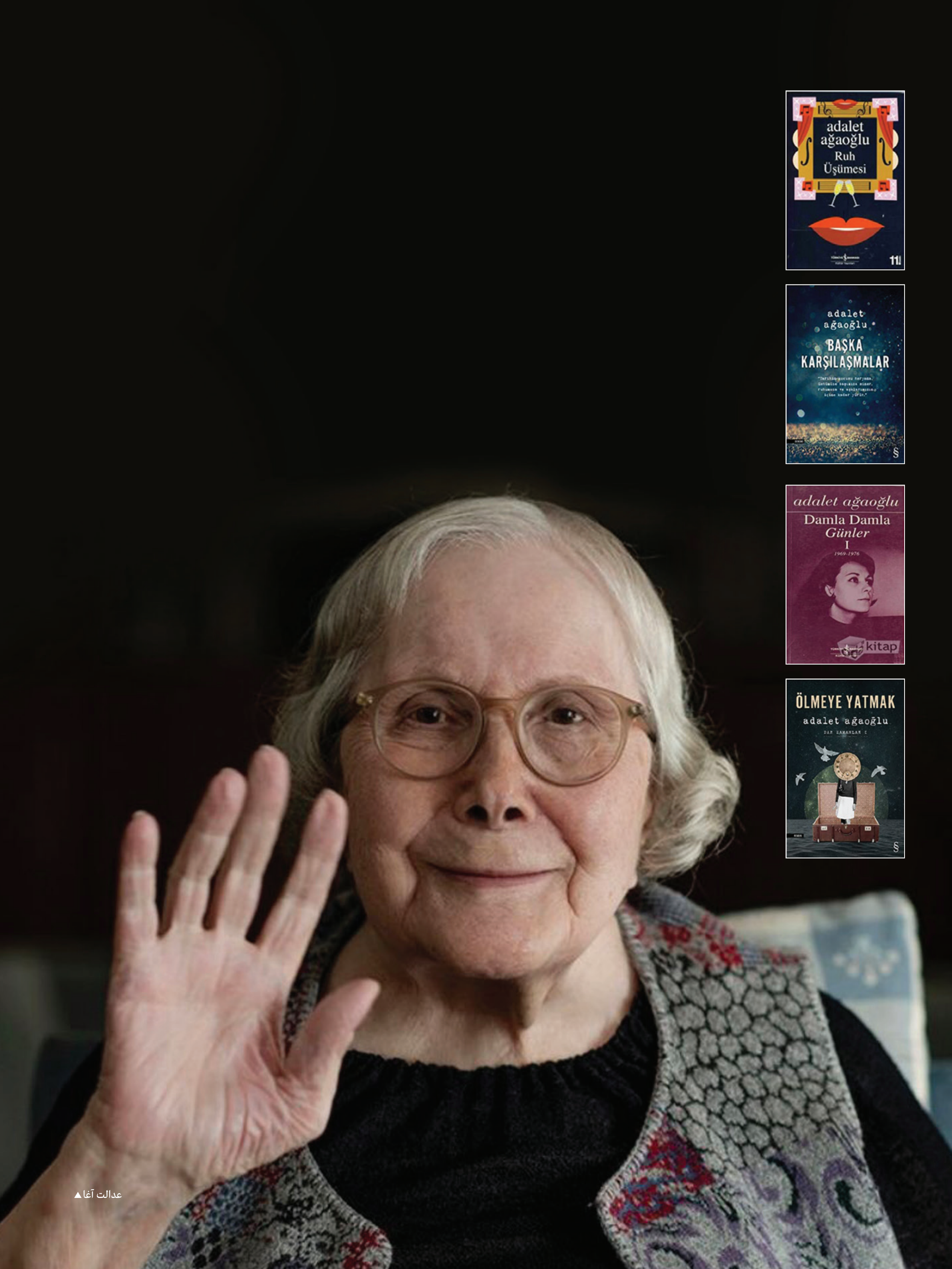


فايز صَيّاغ▲

«التنمية الإنسانية» و«المعرفة العربية» التي تصدرها الأمم المتَّحدة، على مدار سنوات.

لكن الإسهام الأكبر لفايز صيّاغ يتمثَّل في ما قام به من جهد جبّار في حقل الترجمة، فإلى جانب عدد من الأعمال التي ترجمها، خلال السنوات القليلة الماضية، لكُتّاب عالمِّيين كبار، منهم الكينيّ «نغوغي واثيونغو»، والبريطانيّ اليابانيّ، حائز «نوبل» للآداب، سنة 2017، وكازو إيشيغورو. قام بترجمة أعمال موسوعية كبرى في علم الاجتماع والتاريخ، مثرياً المعرفة العربية في المجالَيْن؛ ما يخلِّد اسمه واحداً من كبار المترجمين العرب في القرنين العشرين، والحادي والعشرين. وإذا كان الكتابان الأخيران، اللذان صدرا عن دار نشر جامعة «حمد بن خليفة»، في قطر؛ «مولد حائك الأحلام» لواثيونغو، و«لا تدعني أرحل أبداً» لإيشيغورو، يعيدان فايز صيّاغ إلى اهتماماته الأدبية الأولى، فإن الكتب التي ترجمها لأنتوني غِدِنز (مواليد 1938)، وإريك هوبزباوم (1917 - 2012)، وإيمانويل فالِرشتاين (1930 - 2019)، تمثِّل أوج عطائه الترجمي، وإسهامه في علمَي الاجتماع والتاريخ. وهو، في ترجمته لكتاب عالم الاجتماع البريطاني الشهير أنتوني غيدنز «علم الاجتماع»، الذي يُعدُّ واحداً من المراجع النظرية الأساسية في علم الاجتماع الحديث، لم يكتفِ بالترجمة وصكِّ المصطلحات وتوليدها ممّا هو غير متداول في العربية، بل أضاف صفحات شارحة وأمثلة عربية تساعد القارئ والراغب في التبحُّر في هذا العلم، بحالات عربية تشبك المعرفة التي يقدِّمها «غيدنز» بمعارف أخرى، عربية وغير عربية، وهذا عمل ينتمي إلى ميراث الترجمة العريق وشروحات الفلاسفة والعلماء العرب القدماء على العلوم والفلسفة الإغريقيّين، حيث لا يكتفي المترجم بالنقل، بل يقوم بتوسيع الفكرة وضرب الأمثلة وتقريب المعرفة من القارئ العربي. إنه عمل إنسيكلوبيدي، بامتياز، لمثقَّف كبير يتمتَّع بالأمانة العلمية والمعرفة الواسعة، والخابرة، في الوقت نفسه.

يضاف إلى المرجع السابق، في علم الاجتماع، الموسوعةُ التاريخية الضخمة التي وضعها المؤرّخ الماركسي البريطاني الشهير «إريك هوبزباوم» حول العالم الحديث، فهو في «عصر الثورة» يعرض للتحوُّلات الأوروبية بين عامَيْ 1798 و 1848، أمّا في «عصر رأس المال 1848 - 1875»، فيواصل تحليله الثاقب لصعود الرأسمالية الصناعية، وترسُّخ الثقافة البرجوازية، وفي «عصر الإمبراطورية 1875 - 1914» يحلِّل «هوبزباوم» صعود الهيمنة الإمبريالية الغربية، وتعاظمها، واكتساحها جميع بقاع المعمورة. أمّا في «عصر التطرُّفات»، الذي أنهى به فايز صيّاغ ترجمته لعمل «هوبزباوم» الموسوعي، فإن المؤرِّخ البريطاني يضع له عنواناً فرعيّاً «القرن العشرون الوجيز 1914 - 1991»، ويحلِّل فيه أحداث العالم بين نشوب الحرب العالمية الأولى، وينهيه بانهيار الاتِّحاد السوفييتي عام 1991. واللافت، في ترجمة صيّاغ لهذه الموسوعة الضخمة، أنه طلب من «هوبزباوم» كتابة تصدير خاصّ للطبعة العربية، للجزء الخاصّ بـ«عصر الإمبراطورية»، وكذلك بـ«عصر التطرُّفات»، حيث كتب المؤرِّخ البريطاني مقدِّمة ضافية، تناول فيها تداعيات القرن العشرين وتأثيراتها في العالمَيْن: العربي، والإسلامي، فضلاً عن مقابلة مطوَّلة، أجرتها معه مجلّة «New Left Review»، تتناول أحداث العقد الأوَّل من القرن الحادي والعشرين. ويمثِّل هذا الجهد الضخم، في الترجمة والشرح والإضافة وابتكار المصطلحات، درساً عمليّاً لكلّ من يريد احتراف الترجمة في العالم العربي، حيث تتحوّل الترجمة إلى عمل إبداعي ومعرفي، وإضافة معرفية إلى العمل الأصل. وهذا ما فعله مترجم كبير مثل فايز صيّاغ، خسرنا، برحيله، الكثير الكثير، لأن رغبته في مراكمة إنجازه الترجمي، والثقافي، ظلَّت حارّة فوّارة إلى آخر لحظة في حياته.


adalet ağaoğlu
Ruh Üşümesi
adalet ağaoğlu
BAŞKA KARŞILAŞMALAR
adalet ağaoğlu
Damla Damla Günler
I
1969-1976
kitap
ÖLMEYE YATMAK
adalet ağaoğlu
DAR ZAMANLAR I

عدالت آغا▲

عدالت آغا أوغلو

الأدب التركي يفقد زهرة خياله!

«سأرقد للموت. لو أن هناك أبدية.. أريد أن أكون الأبدية». هكذا، قالت الكاتبة المسرحية والروائية التركية «عدالت آغا أوغلو»، والتي رحلت عن عالمنا، في تموز الماضي، عن عمر يناهز التسعين عاماً، بعد مسيرة حافلة بالمعارك في ميادين الأدب والسياسة، لتصبح قنديل التنوير والتحضُّر لمجتمعها كما وصفها وزير الثّقافة التركي في نعيه لها.

تُعَدّ «عدالت آغا أوغلو» أحد أبرز رواد الواقعية الاجتماعية في الأدب التركي المعاصر، وهي من الرعيل الأوَّل لمثقَّفي الجمهورية، تمتَّعت كتاباتها بحسّ ساخر وعبثي، وهي أستاذة اللعب بتيّار الوعي وتنويعات المونولوج الشخصي في الرواية. تنهض كتاباتها على آثار التغيُّرات الاجتماعية، والثّقافيّة التي تركتها السياسة على المجتمع التركي، وتوابع الحداثة، ونموّ الفردية، والشعور بالاغتراب، ورصد القيم المتحلِّلة في الطبقة البرجوازية البارزة، إثر التغييرات الجذرية في عصر الجمهورية. أدخلت أشكالاً جديدة على الرواية التركية، فهي -كما أوضحت- قد سئمت من الرواية الكلاسيكية، واستطاعت استخدام اللّغة التركية، بشكل جعلها تنجح في استعادة بعض الألفاظ والمصطلحات، لينعكس انتشارها في اللّغة اليومية.

وُلِدت «عدالت آغا أوغلو» في 23 أكتوبر، عام 1923، لأبٍ يعمل في تجارة الأقمشة. انتقلت مع أسرتها إلى قلب مدينة أنقرة، فحظيت بفرصة التسجيل في مدرسةٍ إعدادية بالعاصمة، ومع تقدُّمها الدراسي ظهرت موهبتها الشعرية، لأوّل مرّة، في الثانوية، لكن سرعان ما جذبها المسرح، فاتَّجهت إلى الكتابة المسرحية، وظهرت أعمالها النقدية ودواوينها الشعرية، منذ أن كانت في الثالثة والعشرين من العمر.

درست الأدب الفرنسي في جامعة أنقرة، والتحقت للعمل في قطاع الإذاعة والتلفزيون التركي فور تخرُّجها عام 1950، محرِّرة نصوص مسرحية، حتى وصلت إلى رئاسة القطاع، وظلَّت تعمل به حتى دفعها توغُّل يد الدولة العميقة، في ظلّ الحكم العسكري في شؤون ما يبثه راديو TRT، للاستقالة، عام 1970.

ساهمت، مع مجموعة من أصدقائها، في تأسيس أوَّل مسرح خاصّ، عام 1961م، باسم «ميدان»، لتصبح هذه أوَّل خطوة على طريق تحرير القطاع المسرحي من قبضة الدولة. عُرِضت أعمالها على مسارح الدولة، حتى منعت وزارة الثّقافة التركية، تحت الحكم العسكري، عرضَ مسرحيَّتها «الصدع الذي بالسقف» عام 1965م. اتَّجهت للكتابة بأسماء مستعارة منها: ريموس تلادا، وباركر كوينك. في عام 1973، نشرت روايتها الأولى «الرقود للموت»، التي ناقشت، خلالها، التغيُّرات التي طرأت على المجتمع التركي من بعد رحيل «أتاتورك»، عام 1938.

في عام 1976، أصدرت رواية «زهرة خيالي الرقيقة» والتي تصدَّرت المبيعات في تركيا طوال أربع سنوات، حتى صادرتها السلطات التركية عام 1981، ووجَّهت لها تهمة إهانة القوّات العسكرية، وظلّت محلّ مداولة حتى تمَّت تبرئتها عام 1983م. تزايدت شهرة الرواية، وتحوَّلت إلى فيلم سينمائي عام 1992، بعنوان «المرسيدس الصفراء» من إنتاج تركيا وألمانيا وسويسرا وفرنسا.

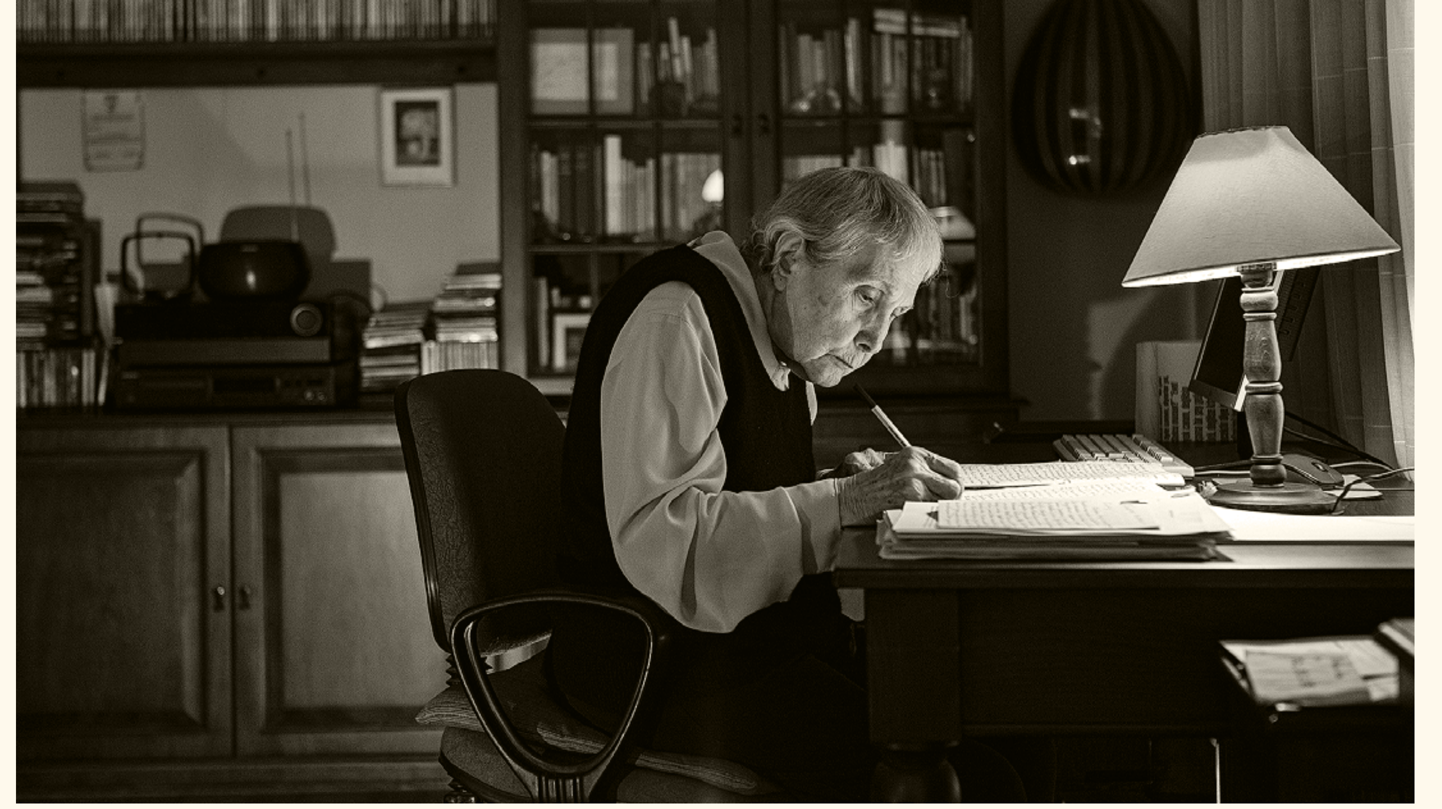
أعوام الموت

في عام 1975، فقدت أخاها في حادث مأساوي، وفي العام التالي يرحل والدها، وفي عام 1977 يسقط أخوها الأصغر مهزوماً بالسرطان، فتمرّ بفترة عصيبة، انعكس أثرها على قصص مجموعتها «الصوت الأوَّل للصمت».

انتقلت، بعدها، للعيش في اسطنبول، عام 1984. وتوقَّفت عشرين عاماً عن كتابة المسرح، حتى عادت، عام 1991، بمسرحية «بعيد جدّاً، قريب جدّاً». وحصلت عنها على جائزة «إش بنك» الكبرى.

في تموز 1996، تعرَّضت لحادث سيّارة ألقت بها في البحر، في أثناء مشيها على الساحل، لترقد عامين وأكثر في المستشفى، تتعافى من عودتها من الموت، كما علَّقت في يوميَّاتها: «كانت أيَّاماً عصيبة، كأنها زلزال مدمِّر، قاتلت فيها وحدي. كانت كالحياة تحت الأنقاض. لقد رأيت جنازتي! وعدتُ مرّة أخرى، بفضل محبِيَّ وقرّائي وأطبّائي. وفي ذلك الحين، عرفتُ أن الكاتب لا يستطيع كتابة ألمه، ولا يأسه الخاصّ. فقط، يستطيع كتابة آلام الآخرين».

أتمَّت مجموعتها القصصية «طرق النجاة» كما أوضحت في لقاء تليفزيوني، بشكل يدوي، على سرير المستشفى، ثم أرسلتها بالفاكس إلى دار النشر. تقول «عدالت آغا أوغلو» في هذا اللقاء: «كنت على وشك الاستسلام للموت، وعرفت معنى العبودية والبطالة، ولكن ما دفعني لهزيمة الموت هو معرفة العاملين بالمستشفى بأعمالي، وقراءتهم لها، وتأثّرهم بها. حينها، استيقظت بداخلي، مرّة أخرى، المسؤولية الاجتماعية، وصمَّمت على أن أعود إلى الكتابة، مرّة أخرى، من أجل المجتمع». وقد كتب لها الشاعر التركي المعروف «جان يوجل»، أنذاك: «أنتِ أجمل حادثة حدثت لتركيا».



عدالت آغا▲

لم تنفصل حياة «عدالت آغا أوغلو» الأدبية عن السياسية، فقد سئلت، في لقاء تلفزيوني، عن علاقة ترشُّحها للبرلمان عام 1999، بكونها أديبة، فأجابت أن الأدب سياسة، والسياسة تنعكس على كلّ شيء في حياتنا، وأن كلّ رواياتها مستلهمة من المجتمع وأحداثه السياسية. قُدِّمت ثلاث مرّات للمحاكمة بسبب أعمالها، ومرّة بسبب ترجمتها لمسرحية لفيلسوف الوجودية الأكبر «جان بول سارتر».

ساهمت «عدالت»، عام 1986، في تأسيس جمعية حقوق الإنسان في تركيا، لكنها، في يوليو، عام 2005، تقدَّمت باستقالتها قائلة إن المؤسّسة بدأت تتَّخذ مواقف قومية متطرِّفة وعنصرية.

كانت تتوخّى التوسُّط في مواقفها، وكم جلب لها ذلك السخط؛ فقد تَمَّ انتقادها لحصولها على جائزة رئيس الجمهورية للأدب، وعلى موافقتها على تغيير الدستور عام 2010م، إلى درجة أنها تعرَّضت للرمي بالبيض من إحدى الجماعات الطلّابية. وقالت في لقاء تليفزيوني: «أنا مواطنة تركية، وإن لم أذهب لدعوة رئيس الجمهورية، فلأمزق بطاقة هويَّتي، إذاً».

تقول، أيضاً: «لولا قرار «أتاتورك» بحبس كلّ من لا يرسل بناته إلى المدرسة؛ ما كنتُ تعلَّمتُ، وأصبحتُ كاتبة. لكن التغيير الجذري بدون بنية تحتية، هو شيء خطير، فقرار تغيير الحروف من العثمانية إلى اللاتينية جعل مثقّفي الأمس جَهَلة! تخيَّل أن تكون مثقّفاً، وفي اليوم التالي لا تستطيع القراءة، حتى اسمك لا تعرف كيف تكتبه!».

سئلت عن نصيحة تقدِّمها للكُتّاب المبتدئين، فأوصتهم بكتابة اليوميّات؛ ليس لأنها ستساعد في تطوُّر أسلوبهم، فحسب، بل لأنها شيء نابع من الكاتب، ويخصّه وحده، وليس كالرواية أو المسرحية، إذ يمكن للدولة التدخُّل وتغيير شيء فيهما. كما أوصتهم باستخدام اللّغة التركية بشكل صحيح، والحفاظ على رصانتها بعيداً عن مدخلات الكلمات الأجنبية المستحدثة، فقالت: «إن الحزن يولِّد الإبداع. كلُّنا حزانى في الأصل، ولكن من يسائل نفسه ويدرك المغزى هو القادر على الإبداع، ولو كنت سعيدة؛ ما كنت كتبت».

في عام 2010، تبرَّعت بكلّ أرشيفها ومكتبتها لجامعة «بوغازتشي»، وتَمَّ تسمية المشروع باسمها، وصار مفتوحاً للجميع، به جوائزها، ومكتبها، وأدوات الكتابة، وأصبح متحفاً بعد ذلك.

عام 2018، حصلت على الدكتوراة من جامعة «بوغازتشي»، الجامعة الأولى والأهمّ في تركيا، عن إسهاماتها خلال 70 عاماً في الأدب والفكر والتنوير.

استمرَّ زواجها بالمهندس «حليم»، 64 عاماً: «هذا الزواج نجح لأننا هدمنا معنى منظومة الزواج، فقرَّرنا ألّا ننجب حتى لا يكون الطفل عقبة في طريق حرِّيَّتنا. «حليم»، أَحَبَّ كتاباتي قبل أن يحبّني، وكنت أوقّع له أوّل نسخة من كلّ عمل. لقد وقَّعت له على إحدى الروايات 27 مرّة!».

تقول الكاتبة عن آخر عمل صدر لها، في 2018، عن عمر 89 سنة: «الآن، أصبحت الكتابة سمّاً أكبر من السيجارة، حتى أنني تركت التدخين بسهولة، ولم أستطع ترك الكتابة! منذ عامين، لا أخرج من البيت، ولكنني لم أستطع التوقُّف عن الكتابة. الحاجة إلى الكتابة مثل حاجتي إلى الماء».

وفي موضع آخر، تقول: «كتبت هذه المجموعة القصصية برغم تقدُّم السنّ والألم من أجل «حليم»، الذي أحبَّني كاتبةً، ويجب ان أظلّ كاتبة. سقطتُ ثلاث مرّات وأنا أحاول المشي، وكان «حليم» يساعدني على المشي، فأقول له: لن أمشي خوفاً من السقوط، وهكذا، وضعت اسم المجموعة القصصية. الخوف من السقوط ليس مادّيّاً، فقط، فأنا أخاف،أيضاً، من السقوط المعنوي».

في 2018، بعد صدور مجموعتها القصصية الأخيرة، مات زوجها المهندس «حليم أغا أوغلو». وفي مقابلة لها مع مجلَّة «اسطنبول لايف»، في أوائل 2020، وقبل هجوم وباء «كورونا» على العالم، قالت: «انقطعت عن الكتابة وعن كلّ شيء بعد موت «حليم». لقد أصبحت نصفاً، سئمت من نفسي، أنتظر متسائلةً: لماذا لم يأتِ الموت حتى الآن!».

توفِّيت الكاتبة التركية «عدالت آغا أوغلو» في 14 يوليو، 2020، بعد رقودها ثلاثة أيام في العناية المركَّزة، بسبب خلل متعدِّد في وظائف الجسم، وخرجت جنازتها من جامعة «بوغازتشي»، في «اسطنبول»، إلى مسقط رأسها «أنقرة». ورثاها وزير الصحّة التركي على حسابه الرسمي في «تويتر»: «ذبلت زهرة خيالنا الرقيقة».

كما كتب المؤرّخ التركي «ألبير أورتايلي» مقالاً، ينعي فيه الكاتبة، في جريدة «حرّيّت»، قائلاً: «كانت الأطول عمراً بين كتّاب الأدب الحديث، متَّقدة الذهن، تكتب وتناقش دائماً، لقد فقدَ الأدب التركي «عدالت أغا أوغلو»، ولكنني على يقين من أن أعمالها لن تُنسى». في حين صرَّح الكاتب المعروف «أحمد أوميت»: «اليوم، عرجت إلى الأبدية، واحدة من أعمدة الأدب. لقد كانت كاتبة عملاقة، أنارت لنا الطريق. ستبقى حيّة بحبِّنا، وبأعمالها، وبقرّائها». ■ **سمية الكومي**



دولة قطر
وزارة الثقافة والرياضة

ثلاث نوافذ

أحمد المرزوقي

نافذة الطفولة، أو نافذة الإغاثة

كانت نافذة صغيرة بلا دفَّتَيْن.. هي -بالأحرى- كوّة متوسِّطة مربَّعة جُعِلت في سور ترابيّ لتطلّ على الخارج من داخل حجرة علوية، كنّا نسمّيها «الغريفة».

كان عُلُوّها على الأرض يُقَدَّر بمترين ونصف تقريباً، أو -قُلْ- ثلاثة، وكانت لا تسمح بالتسلُّل عبرها، إلّا لطفل نحيف في عمر العاشرة.

كانت هذه النافذة أو «الطاقة»، كما كنّا نسمّيها، باللهجة الجبلية، تمثِّل -بالنسبة إليَّ وإلى أخي عبد اللطيف، الذي كان يكبرني بسنتين- نافذة إغاثة نستعملها في الحالات القصوى، عندما كنّا نغرق في النوم العميق، فنتخلَّف عن «الجامع»، ويترتَّب عن ذلك اقتحام المكان علينا من طرف عمِّنا سي لحسن، الرجل القويّ البنية، المهاب الجانب، الذي لم يكن يتسامح معنا في أمر حفظ القرآن الكريم.

كان والدي (رحمه الله) يشتغل في ثلاث وظائف إدارية متوازية، ولم يكن له -بسبب ذلك- فائض من الوقت لكي يقوم بتتبُّع مسارنا في الكُتّاب والمدرسة، فعهد بهذه المهمّة إلى عمّي الذي كان منزله لصيقاً بمنزلنا.

وقد كان عمّنا الأكبر هذا، ظاهرة طبيعية، من حيث القوّة الجسمانية، ومثلاً لا يحتذى، من حيث الشدّة والصرامة والجنوح الفطري للعنف.

وكان سكّان القرية، على بكرة أبيهم، يدينون له بالخوف قبل الاحترام، وكيف لا، وهو المحارب القديم الذي أبلى البلاء الحسن في حرب الريف المجيدة، بجوار المجاهد العظيم محمد عبد الكريم الخطّابي، كما كان حافظاً للقرآن الكريم، وبنّاءً محترفاً، ونجّاراً متميزاً، وفلّاحاً لا يشَقّ له غبار في مجال الفلاحة؟ علاوةً على ذلك -بالرغم من تقدُّمه في العمر- كانت تكفي صفعة مدويّة من يسراه الضخمة، أو نطحة هائلة من رأسه الحديدي لإقناع تارك الصلاة كي يرجع إلى صلاته، أو الممتنع عن الزكاة لتأدية زكاته...

فكنّا كلَّما تأخَّرنا وقت الفجر، ولو لحظة وجيزة، عن موعد الذهاب إلى «الجامع»، انتصبنا مذعورين على وقع خطواته الثقيلة وصوته الجهوري الغاضب وهو يهتف باسمَيْنا، واندفعنا نحو نويفذة الإغاثة بسرعة البرق، نتسلَّل منها تسلُّل الفئران الواجفة إلى جحورها الآمنة.

وبما أنني كنت نحيف البنية خفيف الحركة، كنت أنفذ من «الطاقة» نفذ الحنش إلى غاره، إلّا أن أخي الذي كان مكتنزاً شيئاً ما، كان يجد نوعاً من المشقّة في ذلك. فكنّا كلَّما نجّانا الله من حصّة معتبرة من الصفع والركل، رجعنا، في وقت الرخاء، إلى نافذة خلاصنا، وطبَعْنا على حافَّتها قبلة شكر وامتنان.

إلّا أن المحذور وقع، ذات مرّة...

ذلك أن عمَّنا الهائج داهمنا، ذات صباح، ونحن نغطّ في سبات عميق، فاستيقظنا على صوته الهادر فزعَيْن مذعورَيْن، فاندفعت -كعادتي- إلى النويفذة المحبوبة، وتسلَّلت منها بسرعة، ضاعَفَها الخوف والهلع، وسقطتُ على الأرض وأنا لا أكاد أصدِّق أني نجوت، ولمّا جاء دور أخي، أفلح -بمشقّة- في إخراج نصفه العلوي، بيد أن نصفه السفلي ظلّ عالقاً، فوقع في الفخّ بسبب وزنه الذي كان قد ازداد ازدياداً ملحوظاً، فوجدها عمّي فرصة سانحة، وقد وجد مؤخّرة ابن أخيه العزيز مهيَّأةً للضرب تهييئاً محكماً، فانهال عليها خبطاً من الداخل، بكلتا قبضتَيْه القويَّتَيْن، بينما أخي يصرخ توجُّعاً، بكلتا رئتيه، من الخارج...

مرَّت أربعون سنة ونيِّف على تلك الحادثة، ولمّا قرّرت، ذات يوم، هدم منزلنا العتيق في البادية لبناء منزل جديد مكانه، وقفت طويلاً تحت تلك النويفذة العجيبة، وحين رفعت إليها نظري، استحضرت ذكريات عديدة، فابتسمت ابتسامة مثقلة بالحنين، وقد خُيِّل إليَّ أني

أسمع صوت أخي وهو يخترق قرابة نصف قرن من الزمن، ليصرخ ملء حنجرته: «والعداو أعمي الحبيب... عمري مانعاود...هاذي والتوبة»...

نافذة المراهقة

نحن في نهاية آخر سنة من عقد الخمسينات، في غفساي، قريتي الجبلية المحبوبة التي تعاند الإدارة المغربية، اليوم، عناداً جبلياً مستميتاً لتسميتها بالمدينة، وما هي بالمدينة.

الناس لا زالوا سكارى بمجيء الحرّيّة والاستقلال، والبعض منهم ما فتئ، عند حلول الليل، يصعد التلّ ليحملق -ببلاهة- في محيّا القمر؛ بحثاً عن السلطان محمَّد الخامس وهو يمتطي صهوة جواده المُطَهم...

في الشارع الرئيسي اليتيم المسمّى بـ«الكراج»، نسبةً إلى المرآب الذي يؤوي حافلة الغزاوي التي تؤمِّن الربط بين القرية ومدينة فاس، يربض على حافّة الطريق المبلَّط، بجوار شجرة أوكاليبتوس ضخمة، بيت ترابيّ كبير ناصع البياض، مسقَّف بالقشّ والدوم، على شاكلة كلّ دور القرية، وقتذاك.

في الجدار الخارجي لهذا البيت، الذي كان صاحبه يُحسَب على فئة الميسورين، بسبب انشغاله بالتجارة، انفتحت على الشارع، مباشرةً نافذة متوسِّطة الحجم بدفَّتَيْن مصبوغتَيْن بالأزرق الفاقع.

كانت هذه النافذة، في الفترة التي تلي صلاة العصر، مباشرةً، تنقلب إلى قِبلة تيمِّم شطرها شلّةٌ كبيرة من المراهقين الحالمين المتيَّمين، الذين كنت واحداً منهم.

كنا نجلس تحت ظلال شجرة الأوكالبتوس بنفر يزيد على العشرة، قبالة النافذة، وننتظر، بشوق حارق، ولهفة متأججة، ساعةَ انفتاحها... كنا نترقَّب إطلالة الشمس وهي في عزّ بهائها، وطلوع البدر وهو في صولة جماله. ننتظر الشروق بقلب مشوق، وعلى قيثارة قلوبنا المحترقة كان الحبّ الطفولي البريء يعزف ترانيم هيام وأنغام غرام كانت تدغدغ فينا الأحاسيس، وتُسكر المشاعر إلى حَدّ العربدة.

كان اسمها نعيمة. وردة فوّاحة في الرابعة عشرة أو الخامسة عشرة، أتت من قاع قيعان فاس، كما يقول المتعصّبون لهذه المدينة الخالدة. قَدِمت لزيارة خالتها المتزوِّجة من التاجر المعروف، وصحبت معها ناراً حارقة أضرمتها في أدغال قلوبنا المراهقة، وجلست، كما فعل نيرون، تتفرَّج من نافذتها الزرقاء، على ما خلَّفته عيونها الصافية الخضراء من خسارات فادحة أتت على مساحات شاسعة من مشاعرنا الحالمة...

كان لريح فاس في قرية غفساي، عبق فريد خاصّ، وهذا ما زاد في قيمة بورصة جمال نعيمة، التي كانت تمثّل -زيادةً على ما حباها الله من نعمة السحر والفتنة- أيقونةً للرشاقة النادرة، وأنموذجاً للأناقة الرائقة. وبما أنها كانت سليلة العاصمة العلمية، وكنّا نتحدَّر نحن، جميعاً، من تخوم البادية، كانت ترى أنه من الطبيعي أن تتيه علينا تيهان الطاووس على الديكة الصغيرة. فكانت تتعمَّد النظر إلينا من علوّ شاهق، وتصرّ إصراراً ساديّاً على ألّا يلتقي نظرها بنظر أحدنا، ولو عفواً أو بالمصادفة. لكنها -بالمقابل- لم تكن تمانع من تسلُّم الرسائل المحمومة التي كان معجبوها يدسّونها في يد خادمتها مع رشوة صغيرة بقيمة ريال أو ريالين.

وكان واضحاً، كذلك، أنها -رغم دلالاها وتمنُّعها- لم تكن لتتأفَّف من عبارات الغزل العفيفة، التي كان عشّاقها يقضون الليالي الطوال في رصفها وتنميقها، بدون أمل في جواب...

ولم يحدث، طوال شهر أو يزيد، أن سمع أحد من فمها كلمة، أو شاهدَ على محيَّاها بسمة، أو حظي منها بالْتِفاتة.

إلّا أن أحدنا، وقد كان ذميماً ومشهوراً فوق ذلك بالكذب، لم يكن يتورَّع عن أن يقسم لنا، بأغلظ الأيمان، أنها نظرت إليه مرّات، وابتسمت له مرّة، فكنّا نسخر منه، فيعرض عنا محبطاً مغتاظاً.

وقد كان لنعيمة طقوسها الخاصّة، وعاداتها التي لم تكن تحيد عنها إلّا لماماً.

فبعد أذان العصر، ببرهة وجيزة، كانت تفتح النافذة بغنج ودلال، وهي تدرك أنها تفتح نوافذ قلوبنا على مصارعها، لتجلس بجوار خادمتها، وقد انسدل شعرها الأشقر على كتفيها العاجيَّيْن، كأمواج عاتية من الذهب المذاب، فتسرح بنظرها إلى البعيد، متجاهلةً وجودنا وكأننا كمشة من الذباب.

مباشرةً، بعد ذلك، كان يتقدَّم من أفرزته القرعة ليستهلّ الوقوف تحت نافذتها، محاولاً إثارة انتباهها بعرضه موهبته أمامها، في الغناء، فينشد بصوت مرتعش:

«أو ما لولو... أو ما لولو تما بكيت أنا...»

فيخلفه الثاني، ويغنّي بصوت منكر:

«يا بنت المدينة وعليك كا نغنّي... بنت بلادي زينة نهدي لها فنّي...»

حتى إذا ما أجهد نفسه، دون جدوى، تقدَّم الثالث وغنّى بصوت متضرِّع مرتجف:

« آه... آه... يالمسرارة...»، ثم يأتي الرابع والخامس إلى أن يمرّ كلّ من كان يعتقد أن له موهبة محمد عبد الوهاب أو فريد الأطرش.

أمّا أنا، فقد كنت مُسقَطاً من لائحة المنافسة؛ نظراً لكوني كنت أعاني من خجل مرضيّ، فكنت أقف عاجزاً، مع الواقفين، وأكتفي بالمراقبة الحزينة، مثبِّتاً نظري على النافذة الحبيبة؛ لعلّي أشحن ذاكرتي، إلى حَدّ التخمة، بصورة نعيمة البهيّة.

وقد كان أخي عبد اللطيف يراوغني في كلّ مرة، ويفلح في إقناعي بإعارته أجمل ما لديّ من ثياب كي يظهر أمام نعيمة، كلّ مرّة، بلباس جديد؛ لعلّه يضمن لديها، بمظهره الأنيق، تميُّزاً على أترابه.

وبعد المنافسة الشرسة في الغناء، تمجيداً لجمال الغانية، كانت

هـذه تتريَّث لحظةً، حتى يبلغ وجيب قلوبنا أشدّه، ثم تنزل من برجها العاجي، وتفتح الباب لتخرج إلى الشارع للقيام، مع خادمتها، بجولة قصيرة.
هنا، كان يأتي، مباشرةً، دور بعض المراهقين ممَّن عدموا موهبة الغناء، واستعاضوا عنها بقوّة العضلات.
فكانوا يستعرضون مهاراتهم في التوازن والألعاب البهلوانية؛ فمنهم من كان يتعلَّق بيديه في غصن شجرة ويبدأ في التأرجح إلى الأمام وإلى الخلف، ثم يلفّ على نفسه مرّة أو مرَّتَيْن ليتعلَّق على الغصن برجليه، باحثاً -بعينيه، في وجه الحسناء- عن عبارة إعجاب، ومنهم من كان ينتصب على يديه، ويرفع رجليه إلى أعلى مجهداً نفسه في تحقيق التوازن والبقاء على هذا الوضع الشاقّ جهد المستطاع، ريثما يمرّ بجانبه قمر الزمان، ومنهم من كان يتشقلب على شاكلة ما نراه، اليوم، في مباريات كرة القدم، عندما يسجّل أحدهم هدفاً، فيظلّ يقفز كالقرد، في كلّ الاتّجاهات، إلى أن يتيقَّن من أن حركاته لم تخفَ على بدر البدور...
كلّ ذلك العناء الشديد، وكلّ تلك التضحيات الجسام التي بُذِلت على امتداد أسابيع طويلة، لم تُكلَّل، من الفاتنة نعيمة، ولو بأدنى التفاتة أو مجرَّد ابتسامة...
وطفح الكيل...
انبرى للساحة، ذات مساء، أخي عبد اللطيف، وخطب في المراهقين غاضباً، فشرح لهم ما يعرفونه حقّ المعرفة، حين أكَّد لهم أن نعيمة فتاة لعوب، من ذلك النوع الذي لا يقنع بحبيب واحد. فهي -وإن كان يعجبها المديح والإطراء- لا تتورَّع عن تجاهلهم واحتقارهم، وفي هذا مسّ خطير بكرامتهم، وازدراء فاضح لنخوتهم، ثم أقسم، في النهاية، أنه سيرغمها على الكلام بأيّة وسيلة كانت، حتى يثأر لهم جميعاً...
وحدث في اليوم الموالي، أن خرجت نعيمة مع خادمتها، كالعادة، بعد أن غنّى تحت نافذتها المغنّون، وتشقلب المتشقلبون. وبينما هي تمشي، بخيلاء كيلوباترا، وزهوّ نيفرتيتي، إذا بشقيقي يهب للمشي في اتّجاهها المعاكس، حتى إذا ما اقترب منها تعمَّد أن يضع يده في جنبه، فلمسها بكوعه حين مرَّت بمحاذاته، وتوجَّه إليها غاضباً، وقال: «شوف قدامك... واش أنا الحمار ديالك؟»
وكان ذلك كلّ ما جادت به قريحته من شعر عذب رقيق...
نظرت إليه نظرة متعالية شزراء، ثم نفخت من أنفها نفخة ازدراء، وقالت له، بفرنسية سليمة، رنَّت فيها الراء الفاسية رنيناً مشحوناً بفيض ساخن من الدلال والإغراء:
«Franchement ; tu es un connard...»
كانت تلك أول مرّة نسمع فيها صوت نعيمة...
صوت مشوب بغضب مغشوش، كان خليطاً من رنّة العود وبحّة الناي...
وحقَّ للبطل عبد اللطيف أن يفتخر، حقَّ له أن ينفخ صدره كديك رومي، ويتيه علينا زهواً وخيلاء...
ولكن، بعدما غابت الحسناء عن أنظارنا كما تغيب الشمس في خدرها، اجتمع المعجبون جميعهم تحت ظلال شجرة الأوكاليبتوس، وتساءلوا وتشاوروا واستفهموا حول كلمة «كونار».
ولم يكن لدينا قاموس حتى نفكّ شيفرتها، أو يكون لنا إقدام حتى نسأل عنها معلِّماً، فشرع كلّ واحد منا يدلي بدلوه، ويؤوِّل الكلمة بحسب ما حباه الله من تعمُّق وتمكُّن في لغة «موليير»...
فأجمع رأينا على أن الجملة تعني، بالعربيّة الدارجة:
- بصراحة...حرام عليك...أو حشوماً عليك...
فاطمأننّا لهذا التفسير، واعتبرناه بداية مشجِّعة.
لكن، بعد يومين من ذلك، انقلب زهوّ أخي إحباطاً، وفخره مذلّةً لمّا جاءنا الخبر اليقين من محارب قديم أخبرنا بأن الكلمة سبّة وليست عتاباً.
اغتاظ أخي، وأقسم أن يردّ لها السبّة سبَّتَيْن.
ولكن نعيمة تبخَّرت. رجعت إلى مدينتها العتيقة، وابتلعتها دروبها الضيّقة، بعدما أخذت نصيباً كافياً من شمسنا المحرقة، وتزوَّدت بما يشبع غرورها، ويدغدغ أنوثتها من كلمات الإعجاب وعبارات الغزل، وتركتنا ندور في طاحونة الفراغ القاتل، بعدما حفرت صورتها البهيّة في عمق ذاكراتنا إلى الأبد.
وكان عزاؤنا يتشبَّث بخيط رفيع مربوط بعودتها المحتملة في السنة التالية، لكنها لم تعد.
وانطوت السنون تلو السنون، فكبرنا، وصرنا نشقّ طريقنا في دروب الحياة المتعرِّجة. أصبح أخي مدرِّباً في مدرسة الدرك، وصرت أنا تلميذاً ضابطاً في الأكاديمية العسكرية.
وذات يوم من أيام الله العاديّة، وأنا وأخي في طريقنا لزيارة أختنا التي كانت تسكن في شقّة، بالطابق الثالث لعمارة في مدينة مكناس، وبينما نحن نتهيّأ لأخذ السلالم، إذا بباب، في الطابق الأوَّل ينفتح أمامنا فجأةً، وإذا بامرأة تطلّ منه وهي مطويّة على نصفها، تدفع الماء من فوق أرضية منزلها، بمكنسة مصنوعة من الدوم، وما إن رفعت إلينا

وجهاً مستطلعاً يتصبَّب عرقاً حتى شهقت، وشهقنا...
كانت نعيمة... نعم. نعيمة، بلحمها ودمها! ولكن نعيمة بلا نضارة ولا رونق ولا بهاء...
كنّا ننتظر أن تصفق الباب في وجهنا، وتنسحب، لكنها انتصبت، والتفتت يمنةً ويسرةً كي تتأكّد من غياب الأعين المتجسّسة، ثم ابتسمت ابتسامة عريضة شعَّت في وجه ذابل حزين كبقعة ضوء شاحبة، ابتسامة كنّا سنفتديها بنصف عمرنا لو جاءت في أوانها، أيّام كنّا مدلّهين مجانين، نغنّي لها كالمعتوهين، تحت النافذة...
غمغمت غير مصدقة:
ـ أهذان أنتما؟
فأجاب أخي، على الفور، ضاحكاً، وهو يحسّ بنشوة عارمة ولّدتها سرعة تعرُّفها إليه:
ـ هذا هو الكونار، وهذا أخو الكونار...
قلت لها باسماً:
ـ أتذكرين أيّام النافذة؟
أطلقت تنهيدة طويلة، وهزّت رأسها بالإيجاب، ثم ضحكت ضحكة حزينة خرجت من حنجرتها كخرير الغدير. وبجمل قصيرة مقتضبة، أخبرتنا أنها تزوَّجت من دركي برتبة مساعد أوَّل، عُيِّنَ حديثاً في مدرسة الدرك في مكناس، وأن لها منه خمسة أبناء، وأنها...
ولم تكمل جملتها، بعدما أحسَّت بأن الباب المجاور يُفتَح بجنبها. ابتسمت متأسِّفة، وانسحبت بسرعة، وهي تودِّعنا بإشارة من يدها، وتحت أجفانها سواد يشي بعذاب وشقاء...
قال لي أخي، ونحن نصعد السلالم:
ـ يا لعبث الأقدار! ويا لحظها العاثر! كيف للجميلة أن تتزوَّج الوحش؟ إن الذي عُيِّنَ حديثاً، في المدرسة رجل ذميم ثقيل الأنفاس، غليظ الجسم والطباع، ومدمن، فوق ذلك، على القمار والخمر... إنه «كونار» بالحقّ والحقيق. اللهمّ أنطقنا صواباً، يا ربّ...

نافذة السجن

ظلمات، بعضها فوق بعض، ظلام الليل، وظلام الزنزانة، وظلام الظلم.
البرد طاغية جبّار يطحن، بمناشيره الحادّة، عظامي الهشّة النخرة... والمجاعة التهمت ما تبقّى من لحمي في أيّام نحس عصيبة، كانت فيها حبّة فول تساوي ملء الأرض ذهباً..
من زنزانة بعيدة، يتناهى إليَّ نحيب مكتوم، يخشى كبرياء صاحبه أن يُسمَع، فيساهم في انهيار آخر القلاع الصامدة التي تقوقع بها صبر الأسرى المنهكين..
غبطت صاحبي، وتمنَّيت لو بقيت في مآقي دمعتَيْن عزيزتَيْن أسرّي بهما عن لوعتي، وأدفئ، بسخونة مجراهما، حيِّزاً من وجنتيّ..
لكن دموعي جفَّت منذ أن تصحَّرت قلوب معظم البشر، ولم يعد فيها شجر يينع، وبلابل تشدو، وماء ينساب...
تتوالى علينا الشهور والأعوام بالرتابة القاسية نفسها التي تجثم على القبور المنسية من عهد نوح...
وفجأةً، تنفتح نافذة...
فرخ حمام يسقط من عشّه فوق السطح... يسقط أمام باب زنزانتي، فألتقطه دون أن يشعر، بذلك، الحراسُ الذين فتحوا بابي في الصباح، وهم يتثاءبون من بقايا النعاس...
وافدٌ جديد دخل الزنزانة قهراً، بعدما دفعته والدته من عشّه؛ خوفاً عليه من ثعبان جائع...
مخلوق صغير ضعيف هشّ واجف عارٍ بلا ريش، اللهم إلّا من زغب ناعم أصفر نبت على ظهره وأطراف جناحيه، وكأنه وعد مبدئي وقَّعته الحرّيّة الرحيمة للترخيص له بالتحليق، غدا في ملكوت الله الواسع.
في تلك الفترة المتقدّمة من العذاب، كنّا قد اهتدينا إلى حيلة عبقرية لفتح النوافذ من الداخل، دون أن يفطن لذلك الجلّادون الذين أكلهم السأم، إلى حَدّ القرف، فلم يعودوا يلقوا إلينا بالاً إلّا في حالة الموت.
انقلبت أيّامي أعياداً بمجيء الحمامة الصغيرة، فانشغلت بتربيتها، وانشغل السجناء بأخبارها، بعدما شكَّلَ مجيئها حدثاً تاريخياً كتلك الأحداث الضخمة المزلزلة التي تقلب حياة مجتمع هادئ رأساً على عقب.
كنت أطعمها من قلبي قبل يدي، فاتَّخذتني أباً وأمّاً، وبادلتني حبّاً بحبّ. وبدأت تكبر، يوماً بعد يوماً، إلى أن اكتمل نموُّها، وصار لها ريش رماديّ غامق، وطوق أبيض فاتح حول عنقها الجميل...
لم يعد بالإمكان أن تبقى سجينة معي، وجناحاها مجدافان صُنِعا لكي يرفرفا، عالياً، بين الأرض والسماء نهاراً، وبين النجوم والبحار ليلاً...
وكخطوة أولى لاختبار قدرتها على الطيران، أخبرت الرفاق بنيَّتي في إطلاق سراحها في الدهليز. وكان يوماً من تلك الأيّام البهيجة المشهودة، التي تخفق لها القلوب، وترقّ الأحاسيس...
تحاملَ على نفسه مَنْ كان ما زال يقوى، بعدُ، على الوقوف، وتشبَّث بحافّة النافذة تشبُّث الغريق بحافّة زورق تتخبَّطه الأمواج في بحر لجّي.

وأطلَّت، من بعض النوافذ، عيون عميقة زائغة معمّشة، تدور في وجوه صفراء كالحة مشعرة دوران كرة مرقَّعة في ملعب محفَّر يكتسحه عشب رمادي...
وتعالت الأصوات محتجَّة مطالبةً بالإسراع في تنفيذ العملية...
أخذت حمامتي برفق، وتمهلت هنيهةً، وكأنني أريد أن أرفع التشويق، لدى أصدقائي، إلى أقصى مداه...
وأخيراً، أخرجتها من النافذة الضيِّقة ثم أطلقتها...
صفقت تصفيقتَيْن بجناحَيْها ثم انطلقت تطير في الدهليز جيئةً وذهاباً، باسترسال، طيلة دقيقة أو يزيد، فتعالى، من جميع النوافذ، صياحٌ مبتهجٌ جذلان، كان أقرب إلى صياح أطفال منبهرين أمام لعبة رائعة، منه إلى صراخ مومياوات فرعونية نصف حيّة...
ولمّا بلغت الفرحة بالمساجين أشدّها، أخذ بعضهم يُخرج يده عبر النافذة، ويمدّها إلى الحمامة لعلَّها تلبّي الدعوة فتحطّ عليها...
وكأنّ هذه فهمت المطلوب منها، فأبت إلّا أن تردّ على التحية بأحسن منها، فراحت تتنقل من يد إلى يد، برشاقة غريبة، بين فرح حادّ مجنون فُجِّرَ من الأعماق سدوداً هائلة من الكبت والحرمان...
وقبل أن يقدم الحراس بمدّة قليلة، اختفت الأيادي مكرهةً، فناديت على صديقتي، ومددت لها يدي، فحطَّت عليها برفق، ثم أدخلتُها إلى الزنزانة...
ومنذ ذلك اليوم، انقلبت نافذة الزنزانة رقم (10) إلى قِبلة لكلّ المساجين...
فما إن كان الحرّاس يغادرون المكان حتى ينسى المتوجِّع توجُّعه، والمريض مرضه، والمشرف على الهلاك هواجسه، فيتَّحدون جميعاً في دعوة حارّة واحدة: أن أطلقِ الحمامة...
الحمامة أنستنا السجن والألم، أنستنا الفظاعة والحرمان، أنستنا الجوع والبرد والهوان، أنستنا شبح الموت القابع معنا في زوايا الزنازين المعتمة، وفي ثنايا العزلة المقيتة، وأعطت لخيالنا -مقابل ذلك- جناحَيْن كنّا نتسلَّل بهما عبر النافذة، لنهيم بهما في زرقة صافية شفّافة حالمة بين بحور شاسعة وسماوات لانهائية...
ومرّ شهران، ولم يكن من المعقول أن يبقى الطائر الحبيب معنا، وقد صار زاهي اللون مكتمل النموّ خفّاق الجناح. وكيف نمنعه من حرِّيَّته التي خُلِقت له، وخُلِق لها، وهي على مرمى ريشة منه؟
ورغم أنانية بعض السجناء الذين عارضوا إطلاق سراحه، بدعوى أن مصيره صار مقترناً بمصيرنا، أطلقت سراحه، ذات صباح، بمساعدة رفيق، في لحظة سهو من الحرّاس.
لم تعد نافذة الزنزانة رقم (10) محور اهتمام أولئك البؤساء المنسيِّين حتى من النسيان نفسه، أصبحت مجرَّد ذكرى جميلة مرّت سريعة كالوهم كما تمرّ سحابة رقيقة بيضاء في سماء داكنة محمّلة بسُحب حبلى بالبكاء...
وفي غمرة صمتنا الثقيل، وفي عزّ ألمنا الدفين، وفي قمّة الانهيار والانسحاق، والبومة قد رجعت لتعزف لنا نشيد القبور البغيض، إذا بصديق يهتف، ملء حنجرته، وكأنه رأى شبح أمّه من خلال نافذته:
ـ عادت الحمامة... الحمامة عادت... إنها تطلّ برأسها بحثاً عن نافذة الزنزانة رقم (10) ...
ربّاه!.. هل في الطيور كلّ هذا الوفاء، وهذا السخاء؟
كم هو ساذج مغفَّل هذا الطائر الغريب الذي خرج من الظلمات إلى النور، فآثر أن يرجع من النور إلى الظلمات! كلّ ذلك اعترافاً بجميل مخلوق مشوَّه أنقذه من فم ثعبان جائع...
ورجع السعد... رجع الفرح... رجعت السعادة إلى جزيرة الجحيم...
فطارت الحمامة في الدهليز، من جديد، وطارت معها القلوب جذلاً مثل الخفافيش الهائمة في الليالي الموحشة، وقفزت كما كانت تفعل، من يد إلى يد، فتهلَّلت وجوه يابسة مجعَّدة كقواقع السلاحف الجائعة، وابتسمت، ثم قهقهت من بين غابات الشعور أفواهٌ مظلمة ملساء كجحور الفئران المشرَّعة... وزاغت من فرط الشوق عيونٌ خابية، ورقصت من شدّة النشوة أرواحٌ خاملة، فنكصت البومة على عقبها خائبةً إلى حين...
وأطلقتُ سراحها مرّةً ثانيةً، فعادت، ثم مرّةً ثالثة فأصرّت على العودة.
وفي المرّة الرابعة، عادت ولم تدخل من النافذة، بل وقفت قبالتها، فوق الشبّاك، بصحبة حمامة أخرى، كان يبدو من رشاقتها ورقّة صدرها أنها أنثى عاشقة...
لم يخامرني شكّ في أن حمامتي تأقلمت مع محيطها الجديد، وأنها جاءت لزيارتي منتفخة الصدر من شدّة الافتخار، لكي أبارك لها قصّة حبّها الوليد...
وفي الوقت الذي انسدَّت فيه نوافذ الرجاء، ورجعنا إلى صمتنا الكسيح، حزانى منبوذين، فتح الفتاح علينا نافذة الخلاص دفعةً واحدةً، حين اقتحم الحرّاس علينا العنبر، ذات مساء، وهتفوا فينا وهم لا يصدقون ما تلقّوه من أوامر:
ـ هيا...استعدّوا، يا مساجين.. لقد أذن وقتكم بالرحيل...



Henri Matisse (فرنسا) ▲

مشوار

أحمد الخميسي

كانت حوالي التاسعة مساءً، حين غادرا نادي السينما. سارا على الرصيف، يشقّان، بكتفيْن متلاحمتَيْن ويدَيْن متشابكتَيْن، موجَ البشر. أدرك مازن، من طأطأة رأس مها، ومن صمتها، ومن وجنتيها المشتعلتين أنها منفعلة. أرجَحَ كفَّها عالياً، في الهواء. مال بعنقه ناحيتها، يسألها: «مابك؟». غمغمت: «لاشيء. فقط، مازلت تحت تأثير قصّة الحبّ في الفيلم. جميلة، فعلاً». التفتت إليه. شدَّت على أصابعه بقوّة: «أتمنّى لو نبقى معاً حتى النهاية، وأن تكون أنفاسك في أنفاسي، حين أودّع الدنيا، معي حتى آخر لحظة». شَعَّ نور من نظرتها في داخله. تساءل: «كيف تكون للنظرة هذه القدرة السحرية التي أتلاشى منها، وأضيع؟». ابتسم: «مازال موتنا معاً، على سرير واحد، حلماً بعيداً؛ لأنه ليس لدينا، حتى الآن، لا شقّة ولا سرير، بالطبع». «ضحكت!»: سيكون عندنا كلّ شيء. أنت -الحمد لله- عثرت على عمل، وأنا لم يبقَ أمامي سوى عامَيْن لأنهي الجامعة وأشتغل لأساعدك». توسّلت بعينيها: «المهمّ ألّا يفرّقنا شيء». حوَّلت عينيها إلى يسارها. توقَّفت. حرَّرت كفَّها من كفِّه. قطعت خطوات نحو محلّ لوازم مكتبية. دخلت ثم خرجت، بعد دقائق، وبيدها دفتر ملاحظات صغير أزرق. تساءل ضاحكاً: «ما هذا؟».أرجحت الدفتر في الهواء: «سأقوم بتسجيل قصّة حُبنا يوماً بعد يوم، كما حدث في الفيلم، فإذا فقدت ذاكرتي وأنا عجوز، تجلس أنت بجواري، تقرأ لي حكاياتنا من الدفتر، فأتذكَّر كلّ شيء». فرك أنفه في شعر رأسها يتنشَّق عطرها: «الجميلات يذكرن كلّ شيء». راحت سعادتها تتناثر متألِّقة في زجاج المحلّات، والهواء، وفوق الأرض.

مضى الاثنان حتى ميدان رمسيس. توقَّفا عند تجمُّع الميكروباصات. أقبلت سيّارة، ينادي سائقها: «عبّاسية».«عبّاسية». ضغط على كتفها ضغطةً خفيفة، وتراجع لتصعد، فيسندها من ظهرها. توجَّها إلى الكنبة الأخيرة. أجلسها قرب النافذة الجانبية، وقعد بجوارها. أراحت رأسها على كتفه: «شكراً، يامازن، على السهرة الحلوة. جميل لو سمح لنا والدي بالخروج معاً كثيراً». قال: «خطيبان.. ومع ذلك يشدِّدون الخناق علينا». همست: «أنت الرجل؛ يمكنك أن تحتجّ، أن تطالب بحقّنا في السهر والخروج، لكن أنا بنت..». ضحكت بخفوت: «عندما نتزوَّج سنشدِّد الرقابة على أولادنا؛ انتقاماً ممّا فعله الآباء بنا» ! ضحكا. مَرَّ بيده على كتفها، وقال: «على فكرة، أنا سألت عن الشقق في مدينة العبور. المقدَّم ليس ضخماً، والأقساط الشهرية معقولة». قالت: «تعتقد نقدر؟». أجاب بحزم: «ومَنْ سوانا؟». أضاف: «أفكّر في أن نثبِّت على باب الشقّة لافتة نحاسية: «مازن وقمره». زغدته بقبضتها بتودُّد، ضاحكة: «قمر مرّة واحدة؟». أكَّد لها: «قمر ونصّ». هبطت ببصرها إلى كفَّيها، تتأمَّل دفتر الملاحظات الأزرق بينهما.

مضت السيّارة بركابها، سارحين في خواطرهم، تحت ضوء اللامبة الأصفر، في الصالون، لا يخرق الصمت سوى قرقعة حديد السيّارة، وكلمات كان السائق في الكابينة يلقى بها إلي شرطيّ بجواره. دعكت مها وجهها في كتف مازن. غمغمت: «قريباً نصل». فجأةً، زعق السائق بنبرة متوتِّرة: «ارحمنا يا أرحم الراحمين». تطلّع كلّ منهما إلى الآخر بنظرة مستفسرة. عوج السائق رقبته إلى الخلف، وزفر: «ياربّ، أكرمنا بالحلال. بالحلال بس»، ثم عاود الصياح بعد دقيقة: «رحمتك ياربّ. كلّه إلّا النجاسة، النجاسة تقطع الرزق». أخيراً، هدَّأ من سرعته. ركن السيّارة على جنب. فتح باب الكابينة، وهبط. سار بمحاذاة جانب السيّارة إلى النافذة الجانبية عند مقعد مها . مسح الزجاج بدوائر من كمّ الجاكتة. حدَّق بها لحظة، فارتدَّت بصدرها إلى الخلف. رجع السائق إلى مكانه، ببطء، وانطلق يقود السيّارة بسرعة مجنونة. دقيقة، وراح يدقّ بقبضته على مقود السيّارة زاعقاً : «لقمتنا بالحلال. بالحلال بس، لكن نجاسة لاء». قبضت مها على الدفتر الصغير، بقوّة، وسألت مازن: «لماذا يصرخ؟». مَطَّ مازن شفته السفلى متحيِّراً: «لا أدري. حقّاً لا أفهم». صمت الاثنان تحت سحابة توتُّر وقلق. مجدَّداً، انفجر السائق، وهو يشير، هذه المرّة، بيده، إلى مازن: «أنت، يا أستاذ! نعم أنت. إذا دخلت النجاسة السيّارة، خرجت منها البركة. كفاية ما فعلتماه حتى الآن». ارتجَّت مها من كلمة نجاسة، مذهولة. ردَّ مازن من مقعده، مندهشاً: «ما الذي فعلناه؟ هذه خطيبتي». دفعة واحدة، داس السائق مكابح السيّارة بقوّة. هبط، وفتح باب صالون الركّاب. زعق في مازن: «انزل من عندك، يأأستاذ. تعال اركب بجواري، أمّا صاحبتك، فتبقى مكانها». نهض مازن واقفاً. اصطدمت رأسه بسقف السيارة. هتف في السائق: «ماذا جرى؟». دقَّ السائق صاج الباب المفتوح بقبضته: « أتظنّ أنني أعمى؟هناك أماكن أخرى لمثل هذه الأشياء، يا محترم. انزل، اقعد بجواري». جالت مها ببصرها على رؤوس الركاب، أمامها. ثمّة شخص كان نائماً، ورأسه على ذراعيه، فوق مسند أمامه، رفع رأسه وتمتم: «السوّاق عنده حقّ». خطا مازن ليهبط . جذبته مها من يده بتوسُّل: «لاتتركني. نحن لم نفعل شيئاً معيباً». همس بصوت خافت: «هؤلاء السوّاقون بلطجية». ملص ذراعه من يدها. نزل. مشى خلف السوّاق إلى الكابينة. جلس محشوراً بين السائق والشرطي الذي قال له بصوت خفيض: «كان الأصحّ تقعد هنا من الأوّل».



صفوان داحول (سورية) ▲

توقَّف الميكروباص في غمرة. هبط مازن، وهروَلَ إلى صالون الركّاب. ظهرت مها. مَدَّ إليها يده. نترت كفّه بحركة عصبية، ونزلت. اندفع الميكروباص على الطريق، مخلِّفاً وراءه حلقات من الدخان الأسود. وكان مازن ومها واقفَيْن على الرصيف، صامتَيْن، تهبّ عليهما نسمات باردة، تتطلَّع إليه كأنما تتعرَّف إلى شخص آخر، أو أنه يتعرَّف إليها، لأوّل مرّة. حدَّقت به: «أتفهم ماجرى منذ قليل؟ أتفهم؟». خفض بصره. أحاق بهما شعور بالغربة. رمقته بحبّ وألم. قالت بأنفاس متقطعة: «أتفهم؟ جعلونا نجاسة. وسيبقى الخجل من وضعنا الجديد حاجزاً بيننا». تشنَّج فمها: «وكلَّما تبادلنا النظرات فسنخفض بصرنا لحظة»، لنتذكَّر صورتنا من قبل». كان يشعر أن الإهانة بترت الروح الواحدة إلى نصفَيْن، ولم يجد ما يقوله، فراح يتطلَّع إليها برجاء المغفرة. كوَّرت الدفتر الصغير في قبضتها، بقوّة عصبية. هرست أطرافه. تنهَّدت ورفعت أصابعها عنه. نظرة أخيرة، ثم أولته ظهرها. راحت تقطع الطريق إلى الجهة الأخرى، ولم تلتفت إليه. توارت في العتمة، بين المباني. لبث في مكانه يحدِّق في الفراغ الأسود المشبع بمطر خفيف.

رسالةٌ من مُعتَقَلِ القُدامى

محمد فطومي

هنا، يقرؤون علينا بعضَ الرّسائلِ التي تصلنا، بينما نحنُ نعمَل. يختصرون الرّسائلَ الطّويلةَ في جملة أو جُملتَيْن، فيما تصلُ القصيرةُ، دائماً، إلى أصحابها، على هذا الشّكل: «كلّنا بخير. نحبُّك كثيراً.» لكن ما دام قد بلغني أنّك تسألُ عن سبب اعتقالي، فهذا يعني أنّ رسالتك كانت مؤلّفة من فقرَتَيْن صغيرتَيْن. أمّا صورتك فقد أراني إيّاها الحارسُ من بعيد، ثمّ مزّقها. لكن، لا بأس، لقد سرقتُ ابتسامتها. نحنُ ننتهي من العمل السّابعة مساءً، نتناولُ العشاء ثمَّ ندخُلُ غُرَفنا الجماعيّة، حيثُ يُسمَحُ لنا، فقط، بلعب الورق، والثّرثرة، والتّدخين، والنّوم. ما عدا ذلك يُعتَبَرُ خرقاً للنّظام. الغُرفة مُزوّدة بأربع آلات حراسة في شكل أعمدة مخروطيّة، أكثر صلابةً من الفولاذ، تنتهي قمّتها بمصابيح صغيرة جدّاً، تنتقل من الأخضر إلى الأحمر، حين يبدُرُ منّا خطأ. اعتدنا وجودها بيننا كما لو كانت تقدّماً في السنّ أو رائحة، حتّى أنّ أعيُننا الضّعيفة، باتت، مع مرور الوقت، قادرة على جمع المصابيح الأربعة في نظرة واحدة. هذا بالإضافة إلى أنّنا أعطيناها أسماء، الأسوأ بينها هي «العمّة»، فقد كانت تخلطُ، أحياناً، بين طول التّفكير والكتابة، فكُنّا، بناءً على تقريرها، نُعاقَبُ جميعاً، لأنّنا لم نمنع صاحبنا من ارتكاب جريمته. لكنْ، عموماً، هم جميعاً طيّبون لأنّهم يسمحون لنا، أحياناً، بضربهم أو ضمّهم. ولأكتُبَ لك، كلّفني الأمرُ نصيبي من اللّحم سنة كاملة، رشوْتُ بها حارس مجموعتي، كي أختليَ بنفسي ساعةً خلفَ إسطبل الخيول، حيثُ أجلسُ، الآن، على مقعد خشبيّ مُهمَل، كنتُ قد طليتُه بنفسي، وألصقتُ عليه قصاصة كُتب عليها «لا يجلسُ أحدٌ هنا». اليوم، وبعد مرور ثماني سنوات على ذلك، لا أحد يجرؤ على انتزاع القصاصة أو الجلوس عل المقعد.

هي، إذاً، ساعة.. سأحاولُ أن أحدّثك فيها عن نفسي قليلاً: عندما كنتُ شابّاً في مثل سنّك، كان النّاسُ يُشبه بعضهم بعضاً، ويشبهون شوارعهم، وكان خوفهم يُشبه منازلهم وأسواقَهم، وكان طمعهم المُثير للشّفقة يُشبه حكومتهم، وكان لكلٍّ منّا حائطُهُ المُضحكُ الذي كان يحتمي به من الهزيمة. كُنّا كُرة صُنِعت من مادّة واحد، تتدحرجُ في كلّ الاتّجاهات. في تلك الفترة، كان لي مشروعٌ صغير أخذ يتطوّرُ، سنة بعد أخرى، إلى أن أصبح شركة مُحتَرَمة. كانت تدُرُّ عليَّ إيراداتٍ مُهمّة، بفضل المنافسة التي أخذت في التّراجُع؛ جرّاء حساسيّة عملنا، وتشعُّب نظامه، وثقل الضّرائب المُسلّطة على المجال. كنّا نشتري الزّمن، ثمَّ نبيعُه لمن يحتاجُه بأسعار مُناسبة، وبطُرق مشروعة، وعقودٍ مُسجّلة في المحاكم. كنّا، مثلاً، نشتري سنة أو سنتَيْن من البطّالين، لتتمّ، بعد ذلك، دعوتهم، بالإكراه، للقيام بأشغال مصلحة عامّة لفائدة الدّولة، دون أجر. كانت -عادةً- أعمالاً زراعيّة مُختلفة، أو تنظيفاً للسّاحات والشّوارع أو طلاءً للأرصفة والجدران؛ أو كُنّا نشتري من أهل ميّتٍ فارِقَ السّنوات بين سنّه عند الممات وبين السّتين. كنّا، في أحيانٍ كثيرة، ننجح في اقتناء عمر شابّ ماتَ مُبكّراً؛ إلّا أنّنا كنّا نجتنب التّعامُل مع أموات المُستشفيات، لأنّها كانت تفرضُ علينا نسبة باهظة، قد تصل إلى سنتَيْن بعد تفاوُض مرير، خصوصاً تلك المُتعلّقة بغرقى الهجرة السرّيّة. كما كُنّا نقتني أشهر الأمومة والرّضاعة من النّساء العاملات، فكُنّ يلتحقن بوظائفهنّ بعد يوميْن أو ثلاثة من الولادة. خلال السّنوات الأخيرة، جرّبنا اقتناء فارق الزّمن بين بلادنا وبين بقيّة البلدان، كان ذلك يُكلّفنا الكثير، لكنّها -والحقُّ يُقال- مُربحة، لأنّها كانت تُباعُ -حصراً- لرجال الأعمال لتقديم مواعيد سفر في الطّائرة، أو لتجارة الأسهم والبورصة؛ حاولنا -دون إصرار، في الواقع- أن نُقنع الحكومة بأن ترخّص لنا شراء بقيّة سنوات الموظّفين الذين اختلّوا عقليّاً في أثناء أداء مهامّهم، لكنّها رفضت. ثمّ حلّت كارثة في المدينة، حين تسرّبت موادُّ مُشعّةٌ من مفاعلٍ مُجاور. فألزم حاكم المدينة النّاسَ للبقاء في بيوتهم، وشُلّت المُنشآت والمصانع، بالكامل. حظينا، آنذاك، بالموافقة على شراء أيّام الحجر من الشغّالين. عاد أغلبهم إلى أماكن عملهم، ودفع لنا الأغنياءُ بسخاء، لكنّ عدداً كبيراً من العُمّال قضوا نحبهم، فاشترينا أعمارهم من أقاربهم. وعديد الأشياء من هذا القَبيل، لن يسعني الوقت لذكرها جميعاً؛ فالقائمة تطول. أمّا عن زبائننا، فقد كنّا نبيعُ أرصدتنا إلى مقاولين تورّطوا في آجال تسليم مُستحيلة، أو إلى موظّفين يُحبّون التأخُّر في النّوم، صباحاً. بينهم من كان يرغب في التفرُّغ لكتابة مُذكّراتهم أو القراءة، أحياناً. أستطيع أن أؤكّد لك أنّ عدد هؤلاء لم يكن قليلاً. لقد أمكنهم، مرّة، على الأقلّ، أن يسمحوا للأطفال المسجونين داخلهم باللّعب مع بقيّة الأطفال المحبوسين. كان آخرون يبتاعون منّا الوقت لمشاهدة الأفلام والمسرحيّات وزيارة المتاحف، أو ليتعرّفوا إلى أبنائهم، ويتمتّعوا قليلاً بصُحبتهم. ثمّة من كان يدفعُ لنا ما نطلبُه، مقابل سنة أو سنتيْن للتعبّد أو للتفرّغ لبناء منزل أو لتعلّم الغوص. وكان الطّلب كبيراً لشراء بعض الأشهر، لاستكمال السنّ القانونيّة لأطفال المدارس. كان مُخوّلاً لنا بيعُ سنة، على أقصى تقدير، لمساجين لم يرتكبوا جرائم القتل، أو لقاصرات يرغبن في الزّواج أو التصرّف في الممتلكات. قلتُ لك، قبل هذا، إنّنا كنّا متشابهين. أذكُر، كذلك، أنّ زوجيْنِ اقتنيا منّا أربع



سنواتٍ في فترة، عزّ فيها رصيدنا بسبب المبالغ الهزيلة التي كانت تُوزّعها الحكومة على النّاس، كي يقلّ الشّغب. كان الزّوجان يريدان التفرّغ لمراقبة ابنهما الذي بلغ الخامسة عشرة. قالا إنّه قد تحوّل إلى كائن مُخاطيّ.

بعد الكارثة بسنَتيْن، نجح نزر من الضُبّاط في الانقلاب على الحكم. هرب كثيرون خارج البلاد لأنّهم تخطّوا الأربعين في ظلّ نظام راحل.. هؤلاء نفوا أنفسهم إلى أماكن من اختيارهم، أمّا البقيّة فقد ألقيَ عليهم القبض، وكنتُ من بينهم. لم أتخيّل، يوماً، أنّي سأُواجهُ تُهمة أنّ جيلاً جديداً قد جاء بعدنا. جرت المحاكمة على امتداد أيّام، فحُكم علينا، إثرها، بالنّفي إلى مُعسكرِ الأشغال الدّائمة. لكن، لا تقلق -بُنَيّ- فأنا سعيد لأنّ الزّمنَ هو الذي حاكمنا. لكن، دعني أقُلْ لكَ شيئاً أخيراً: كم هم أغبياء لصوص الوقت، في زمنكم الجديد! كيف لم يخطر للحارس أن يتقاضى منّي شيئاً مقابل الوقت الذي ستقرأ فيه هذه الورقة؟

اعتنِ بنفسِك، بُنَيّ، ولا تُراسلني مُجدّداً، أبداً؛ إذ لم يعد لديَّ ما أبيعُه، فهم لا يُحبّون غير اللّحم.

نيتفيرلورن

جيه إم كوتزي

منذ أقدم ذكرياته، منذ أن صار مسموحاً له بأن يهيم وحده في السهل، إلى أن يغيب عن نظر بيت المزرعة، وهو حائر في أمرها؛ تلك الدائرة من الأرض الجرداء، المستوية، التي لا يتجاوز قطرها عشر خطوات، ويتحدَّد محيطها بالحجارة الدائرة التي لا ينمو فيها شيء، ولا حتى عشبة.
ظنَّها دائرة جنِّيّات، دائرة تفد إليها الجِّنيّات في الليل، فيرقصن في نور العصيّ اللألاءة، التي يحملنها في الكتب المصوَّرة التي يقرؤها، أو -ربَّما- في نور حشرات الحباحب الوضّاءة. ولكن دائرة الجِّنيّات، في الكتب المصوَّرة، تكون، دائماً، في ساحات الغابات، أو الوديان، أو ما شابه ذلك.
ولم يكن في «كارو»[1] غابات ولا وديان ولا حشرات الحباحب، فهل كان فيها جنِّيّات؟ وماذا تفعل الجنِّيّات بأنفسهنّ في النهار، في قيظ الصيف المريع، حين تشتدّ الحرارة، فلا مجال للرقص، وحين تلوذ السحالي بأسفل الصخور؟ أيكون للجنِّيّات من رجاحة العقل ما يجعلها تختبئ أسفل الصخور، أم تراها تستلقي لاهثةً، وسط الآكام الشوكية، مغالبةً شوقها إلى إنجلترا؟
سأل أمّه عن الدائرة قائلاً: أهي دائرة جنّيّات؟ فقالت: وهل يمكن أن تكون غير دائرة جنّيّات؟، لكنه لم يقتنع.
كانوا زوّاراً في المزرعة، وإن لم يكونوا زوّاراً يحظون بترحاب عظيم. كانوا يزورون لأنهم عائلة، والزيارة كانت، دائماً، حقّاً للعائلة. هذه الزيارة، بالذات، امتدَّت إلى شهر بعد شهر؛ فوالده كان بعيداً في الحرب، يقاتل الطليان، ولم يكن لهما مكان آخر يذهبان إليه. كان يمكن أن يسأل جدَّته عن تلك الدائرة، لكن جدَّته لم تذهب، مطلقاً، إلى السهل، ولم تكن ترى معنى للمشي من أجل المشي، فلم تقع عينها، قَطّ، على الدائرة، التي لم تكن بالشيء المثير لاهتمامها.
انتهت الحرب، رجع والده بشارب عسكري صغير منتصب، ومشية منضبطة أنيقة. رجعوا إلى المزرعة، وكان يمشي معه في السهل. ولمّا أتيا على الدائرة، التي لم يعد يطلق عليها اسم «دائرة الجنِّيّات»، لأنه لم يعد يؤمن بالجنِّيّات، قال والده عَرَضاً: «أترى تلك؟ تلك أرض الدرس القديمة. هناك كانوا يدرسون الحبوب، في الأيّام الخوالي».
(الدرس)، كلمة لم يكن يعرفها، ولم ترُقْ له، مهما يكن معناها، هي شديدة الشبه بالضرب، وذلك ما كان يلقاه الصبية عند الشقاوة. والشقاوة -أيضاً- كلمة، كان ينفر منها. لم يكن يحلو له أن يكون حاضراً، حينما تُنطَق تلك الكلمات.
تبيَّن أن الدرس شيء يفعله المرء مستعمِلاً المضارب، وكانت له صوره في الموسوعة: رجال في ثياب قديمة الطرز، طريفة المنظر، يضربون الأرض بعصيّ كأنما رُبِطت في كلّ واحدة منها مثانة.
سأل أمّه: «لكن، ما الذي يفعلونه؟»
فأجابته: «إنهم يدرسون القمح».
«وما الدرس؟»
«الدرس هو الضرب. الدرس هو اللطم».
«لكن، لماذا؟»
شرحت له «لفصل الحَبّ عن التبن».
درس القمح؛ ذلك أمر يتجاوزه. هل كان المطلوب منه أن يصدِّق أن الرجال، في يوم من الأيّام، كانوا يضربون القمح بالمثانات في الوادي veld؟ أيّ قمح؟ ومن أين كانوا يأتون بالقمح ليضربوه؟

***

سأل والده، فكانت إجابة والده غامضةً، فقد قال إن الدرس كان يحدث وهو طفل صغير، فلم يكن ينتبه. كان صغيراً، ثم ذهب، بعد ذلك، إلى مدرسة داخلية، ولمّا رجع وجد أنهم ما عادوا يدرسون؛ ربَّما لأن الجفاف قتل القمح، جفاف السنوات 1929، و1930، و1931، وما بعدها، سنةً بعد سنة. ذلك أفضل ما أمكن والده أن يقدّمه: لا دائرة جنِّيّات بل دائرة درس، إلى أن وقع الجفاف الكبير، فإذا هي قطعة أرض لا ينبت فيها شيء، وعلى ذلك استقرَّت القصّة لثلاثين سنة.


جيه إم كوتزي▲

وبعد ثلاثين سنة، رجع إلى المزرعة، في زيارة، تبيَّن أنها الأخيرة له، وتجدَّدت القصّة، فإن لم تكن القصّة كاملة، فعلى الأقلّ ما يكفيه منها كي يملأ الفجوات. كان يتصفَّح صوراً فوتوغرافية قديمة، حين صادف صورة لشابَّيْن بمسدسَيْن، خارجَيْن للصيد. وفي الخلفية حماران، لم يقصد أن يكونا جزءاً من الصورة، مربوطان بنير واحد، ورجل في ثياب مهلهلة، لم يقصد -أيضاً- أن يكون جزءاً من الصورة، يضع يده على النير، مختلساً النظر إلى الكاميرا، من تحت قبَّعته.
تمعَّن، ودقَّق النظر. مؤكّد أنه عرف الموقع! مؤكَّد أنه أرض الدرس! الحماران وقائدهما، وقد التُقِطت لهم الصورة في أثناء الحركة، في وقت ما من عشرينيات القرن العشرين، عندما كانوا في أرض الدرس، يطأون القمح بحوافرهما، فاصلَيْن الحَبّ عن التبن. لو أمكن أن تنبعث الحياة في الصورة، فيأخذ الشابّان صاحبا الابتسامتَيْن العريضتَيْن بندقيَّتَيْهما ويختفيا أعلى إطار الصورة، لصارت، بأكملها، أخيراً، أمام عينيه، عملية الدرس الغامضة. ولَاسْتَأنفَ الرجل ذو القبعة والحماران الوطءَ، في دورة تلو دورة، على أرض الدرس؛ الوطء الذي، بمرور السنين، يدكّ التراب دكّاً، فلا ينبت فيه شيء. ولَوطِئوا القمح، ولرفعت الريح (والريح دائمة الهبوب في «كارو»، من الأفق إلى الأفق) التبنَ في دوّامات تبتعد به، ولَجُمِع الحَبُّ المتبقّي نظيفاً من القشّ والحصى ولَطُحِن، بدقّة، إلى أن يصبح أنعم من الدقيق، فيستوي الخبز على نار حطب الفرن الضخم الذي كان يهيمن على مطبخ المزرعة.
لكن، من أين كان يأتي القمح الذي داسته، بغاية الصبر، حوافر الحمير؛ الحمير التي ماتت بعد كلّ هذه السنين، وتناثرت عظامها، وعمل عليها النمل حتى التشفية؟
القمح- حسبما تبيَّن (وذلك نتيجة استقصاء طويل، وحتى بعد هذا الاستقصاء لم يتسنَّ له التثبُّت من صحَّة ما سمعه) - كان يُزرَع ههنا، في المزرعة، في ما كان، في الأيّام الخوالي، ولا شكّ، أرضاً زراعية، ثم أصبح، الآن، سهلاً قاحلاً. فدّان من الأرض اختصّ بزراعة القمح، مثلما اختصّ فدان غيره بزراعة اليقطين والقرع والبطيخ والذرة الحلوة والفاصوليا. كان المزارعون، في كلّ يوم، يروون الفدادين من سدّ، هو الآن كومة من حجارة، وحينما يدكن لون السنابل يحصدون القمح بالأيدي، وبالمناجل، ويحزمونه، وينقلونه إلى أرض الدرس، ثم يدرسونه، ثم يطحنونه دقيقاً (بحثَ في كلّ موضع، عن حجارة الطواحين، فلم يحالفه النجاح). ومن ريع ذينك الفدّانَيْن، امتلأت المائدة طعاماً، لا في بيت جدّه وحده، بل -أيضاً- في بيوت عائلات كانت تعمل لحسابه، كما كان في المزرعة -أيضاً- بقر للحلب، وخنازير لأكل الفضلات.
وهكذا، قبل كلّ تلك السنين، حقَّقت المزرعة الاكتفاء، بزرعها احتياجاتها كافّةً، وكلّ مزارع الجيرة؛ تلك الجيرة الشاسعة المتناثرة السكّان، حقَّقت ذلك الاكتفاء نفسه، المزارع التي لم يعد ينبت فيها شيء، ولم يعد فيها حرث أو بذر أو عزق أو حصاد أو درس، المزارع التي تحوَّلت إلى مراعٍ شاسعة للشياه، يجثم فيها المزارعون منكفئين أمام شاشات كمبيوتر، في غرف معتمة، يحسبون أرباحهم وخسائرهم من أصواف الخراف ولحوم الحملان.
الصيد والقطف، ثم الرعي، ثم الزراعة؛ تلك مراحل مثلما تُعلِّم طفلاً مراحل ارتقاء الإنسان الثلاث من الوحشية، الارتقاء الذي لم تلُحْ نهايته، بعد، للأبصار. من كان يصدق أن في العالم أماكن يرتقي فيها الإنسان، في غضون قرن أو اثنين، من المرحلة الأولى إلى المرحلة الثانية إلى المرحلة الثالثة، ثم ينتكس إلى المرحلة الثانية. هذه «كارو»، التي ينظر إليها، اليوم، كأنها صحراء فيها أسراب من ذوات الحوافر تتشبَّث بالحياة بشقّ الأنفس، كانت في زمان غير بعيد منطقةً يغرز المزارعون الممتلئون بالأمل، في تربتها السطحية الصخرية، بذوراً يشترونها من أوروبا، ومن العالم الجديد، ويضخّون إليها الماء من أحواض ارتوازية، فيحافظون على الحياة فيها، ويعيشون على ثمارها: منطقة يتناثر فيها صغار المزارعين وعمالهم، مستقلّين، يكادون أن يكونوا جميعاً بمنأى عن الاقتصاد النقدي كلّه.
ما الذي أتى بنهاية ذلك؟ الجفاف الكبير -ولا شكّ- فطَرَ قلوب الكثيرين، وأخرجهم من أرضهم. ولا شكّ في أن الحوض الارتوازي استُنفِد بمرور السنين، فكان عليهم أن يحفروا أعمق فأعمق؛ طلباً للماء. وبالطبع، مَنْ ذا الذي يريد أن يقصم ظهره في زراعة القمح، وطحن الدقيق، وخَبْزه، في حين أن كلّ ما كان يتوجَّب عليك هو أن تضع نفسك في سيّارة وتسوقها لساعة، فتجد محلاً فيه أرفف وأرفف من الخبز الجاهز، ناهيك عن الحليب المبستر واللحوم والخضراوات المجمَّدة؟
مع ذلك، كانت الصورة أكبر. ما الذي كان يعنيه، للأرض كلّها، ولمفهوم الأرض في ذاته، أن تنزاح أصقاع ضخمة منها مرتدّة إلى ما قبل التاريخ؟ في الصورة الكبيرة، هل كان -بالفعل- أفضل للعائلات التي عاشت، في الأيّام الخوالي، على الأرض، من عرق جباهها، أن تبلى الآن في بلدات «كيب تاون» العاصفة؟ أليس بوسع أحد أن يتخيَّل تاريخاً مختلفاً ونظاماً اجتماعياً مختلفاً تُستردّ فيه «الكارو»، ويتلاقى أبناؤها وبناتها من بعد افتراق، وتعزق أرضها بعد بوار؟

***

«بيل» و«جين»، صديقان قديمان من الولايات المتَّحدة، جاءا في زيارة. ابتداءً من شمال البلد، ساقا سيّارة مستأجَرة، على الساحل الشرقي. والخطّة، الآن، هي أن يسوق أربعتهم من «كيب تاون» إلى «جوهانسبرج». الطريق، الممتدّ إلى أربعمئة ميل، عبر «الكارو»، ليس بالطريق الذي يروق له. لأسباب تخصّه، يجده باعثاً على الاكتئاب. لكن هذين الرجلين صديقان عزيزان، وهذا ما يريدانه، ولذلك لا يعترض.
يقول «بيل»: «ألم تقل إن جدّك كانت عنده مزرعة في الكارو؟ هل نمرّ على مقربة منها، بأيّ حال؟»
يقول: «لم تعد في أيدي العائلة، الآن». وهذه كذبة؛ فالمزرعة في حيازة ابن عمّه «كونستانت». فضلاً عن أن الانحراف عن طريق كيب تاون - جوهانسبرج، للوصول إليها، لا يقتضي الكثير، لكنه لا يريد أن يرى المزرعة مرّةً أخرى، وما آلت إليه، ليس في هذه الحياة.
يرحلون عن «كيب تاون» في وقت متأخِّر من النهار، ويقضون الليلة الأولى في فندق «لورد ميلنر»، في بلدة «ماتجيسفونتين»، حيث تقدِّم لهم الطعام نادلاتٌ يرتدين فساتين مشجَّرة وقبَّعات فكتورية ذات أهداب. ينام

هو وزوجته في غرفة تحمل اسم «أوليف شرينر»، والصديقان في غرفة تحمل اسم «بادن باول»(2). على جدران غرفة «أوليف شرينر» لوحات مائية لمناظر من «كارو» («عبور الجرف» و«مغيب كارو»)، وصور للاعبي الكريكيت في فريق «رويال فوسيليرز» تعود إلى سنة 1899، الرجال الإنجليز الضخام، ذوي الشوارب، الذين جاؤوا ليموتوا خدمةً لملكتهم في هذه الأرض النائية، وقد دُفن البعض منهم غير بعيد من هنا.

في الصباح التالي، غادروا مبكِّرين. لساعات، يمّرون عبر أراضٍ خاوية إلّا من نباتات برِّيّة، مطوَّقة بتلال مسطَّحة القمم. خارج «ريتشموند»، يتوقَّفون للتزوُّد بالوقود. تتناول «جين» كتيِّباً، عنوانه «نيتفيرلورن». «زوروا مزرعة على طراز مزارع «كارو» القديمة، عيشوا الجمال والبساطة على الطراز القديم. على بعد 15 كم، فقط، من «ريتشموند»، في طريق «جراف رينيت». الغداء من 12 إلى 2».

يتبعون اللافتات إلى «نيتفيرلورن». على أوَّل الطريق المتفرِّع، شابٌّ يعتمر (بيريه)، وعليه قميص من الكاكي، يسارع بفتح البوّابة لهم، ويقف منتبهاً، يحيِّيهم وهم يعبرون بالسيّارة.

منزل المزرعة له سقف هرميّ على طراز «كيب» الهولندي، مبيَّض ببراعة، ويقوم على نتوء صخري مشرف على الحقول والبساتين. تحيِّيهم عند الباب شابّة مبتسمة، وتقول: «أنا «فيلما»، وأنا في خدمتكم»، بلكنةٍ أفريقانية خفيفة محبَّبة. ما من ضيوف غيرهم حتى الآن.

على الغداء، يقدِّمون لهم ساق الحمَل والبطاطس المشوية، والجزر الصغير المسلوق مع الزبيب، والقرع المشوي مع القرفة، تلي ذلك فطيرة الكاسترد. توضِّح لهم المضيفة «فيلما»، فتقول: «هذا ما نطلق عليه البوبريكوس، طعام المزرعة. كلّ شيء من نتاج المزرعة».

يسأل: «والخبز؟ هل تزرعون قمحكم، وتدرسونه، وكلّ شيء؟»

تضحك «فيلما» بخفّة. «يا إلهي، لا طبعاً. نحن لا نرجع بالزمن إلى هذا الحدّ، لكننا نخبزه هنا في المطبخ، على نار الحطب، في موقدنا، تماماً كما في الأيّام الماضية، وسترون ذلك في أثناء الجولة».

يتبادلون النظرات. يقول: «لا أظن أن لدينا وقتاً للجولة. كم تستغرق؟»

«الجولة جزءان؛ في الأوَّل يجول بكم زوجي في المزرعة بسيّارة الدفع الرباعي. تشاهدون جزّ صوف الأغنام، وفرزه، ولو أن معكم أطفالاً، فسوف يلعبون مع الحملان، وهم في غاية الظرف. وعندنا، بعد ذلك، متحف صغير، ترون فيه الصوف بجميع درجاته وأدوات جزِّه من الأيّام الماضية، والثياب التي كان الناس يرتدونها. بعد ذلك، أصطحبكم في جولة داخل البيت، فترون كلّ شيء: المطبخ الذي أعدنا ترميمه كما كان، بالضبط، والحمام القديم بحوضه المنخفض، والفرن، تماماً، كما في الماضي، وكلّ شيء. ثم تستريحون، إن شئتم. وفي الرابعة، نقدِّم لكم الشاي».

«وما تكلفة هذا؟»

«للجولة والشاي معاً خمسة وسبعون «رانداً» للفرد».

ينظر إلى «جين» و«بيل». هما الضيفان، وهما اللذان يقرِّران. يهزّ «بيل» رأسه: (تبدو بديعة، لكن المشكلة أنني لا أظن أن لدينا وقتاً. شكراً لك يا «فيلما»).

يسوقون عائدين عبر البستان: كروم، وبرتقال، ومشمش تنوء به الأغصان، مروراً ببقرتَيْن «جيرزي» فاترتَي العيون، بجانبهما عجولهما.

تقول «جين»: «لافتٌ فعلاً ما يزرعونه، في ظلّ شدّة الجفاف».

يقول: «الأرض خصوبتها مدهشة، فبالقدر الكافي من الماء يمكن زراعة أيّ شيء هنا. يمكن أن تكون جنّة».

«لكن..؟»

«لكنه ليس مجدياً اقتصادياً. المحصول الوحيد المجزية زراعته، في هذه الأيّام، هو الناس؛ الحصاد السياحي. الأماكن الشبيهة بـ«نيتفيرلورن» هي المزارع الوحيدة الباقية في «كارو»، هذا لو أمكن تسميتها (مزارع)، فهي فقاعات زمنية، مزارع للفرجة. ما عدا ذلك هي مزارع ماشية، ولا يوجد ما يدعو أصحابها إلى العيش فيها، كما يمكن أن تدار من قمرة طيّار في هليكوبتر، وهو ما يحدث في بعض الحالات. بل إن بعض أصحاب الأراضي المغامرين انتكسوا أكثر في الزمن، فتخلّصوا من الشياه، وزوَّدوا مزارعهم بالألعاب، فجاؤوا بظباء وحمُر وحشية، كما جاؤوا بصيّادين من الخارج (من ألمانيا والولايات المتَّحدة)، وظبي العلند الإفريقي بقيمة ألف راند، والوعل الوحشي بألفين. تطلق الرصاص على البهيمة من تلك، ولك قرونها، تأخذها معك على الطائرة. غنائم. يطلق على الأمر كلّه اسم تجربة السفاري، وأحياناً يكتفي بـ «التجربة الأفريقية».

- «تبدو في صوتك المرارة».

- «مرارة حبٍّ مهزوم. كنت أحبّ هذه الأرض، ثم وقعت في أيدي رجال الأعمال، فأجروا لها عمليّة تجميل شاملة، وشدّوا وجهها، وعرضوها في السوق. هذا هو المستقبل الوحيد المتاح في جنوب أفريقيا، كذلك قالوا لنا: أن تكونوا ندلاً وبغايا لبقيّة العالم. لا أريد أن تكون لي علاقة بهذا كلّه».

نظرة يتبادلها «بيل» و«جين». تغمغم «جين»: «أنا آسفة».

«جين» آسفة، وهو آسف. كلّهم آسفون بعض الشيء، ليس بسبب انفجاره، فحسب. حتى «فيلما» في «نيتفيرلورن» التي تركوها، لا بدّ أن تكون آسفة بسبب التمثيلية التي عليها أن تؤدّيها يوماً بعد يوم، والفتيات ذوات الزيّ الفيكتوري في الفندق، في «ماتجيسفونتين» هنّ آسفات، شاعرات بالعار. ثمّة درجة خفيفة من الأسف جاثمة على البلد كلّه، جثوم غمامة، جثوم ضباب. لكن، لا حيلة في هذا، لا حيلة يمكن أن يتفتَّق عنها ذهنه. □ **ترجمة: أحمد شافعي**

* وُلِد الكاتب «جون كوتزي» في جنوب أفريقيا، سنة 1940. حصل على «نوبل في الأدب» سنة 2003، وعلى جائزة «بوكر» مرَّتَيْن. والقصّة مأخوذة من كتاب له عنوانه «ثلاث قصص»، صدر سنة 2014.

الهوامش:

1 - كارو-karoo: منطقة شبه صحراوية في جنوب أفريقيا.

2 - تقع بلدة «ماتجيسفونتين» في منطقة «كارو». «أوليف شرينر - Olive Schreiner» ـ (1855-1920): كاتبة من جنوب أفريقيا من أشهر أعمالها رواية «قصّة مزرعة أفريقية». وبادن باول - Baden Powell ـ (1857-1941): هو لورد بريطاني وضابط، وكاتب. كانت له مآثر في حروب بريطانيا، في جنوب أفريقيا.

برماليون في «ملحمة الوجه»

بورتريه للإنسان العربيّ المُتشظّي

«يقوم التشكيليّ المصريّ عبده البرماوي (برماليون)* في هذا المعرض باستكشاف المُعضلة الوجوديّة القائمة بين الفرد والسلطة. ويتوسل الوجه لينقل لنا صورةً محورة لتلك الملحمة الناشبة بين الفرد الساعي لحرّيته، والسلطة التي لا تفتأ تقمعه بشتى الأشكال وبمختلف الأساليب. في خضم هذه الملحمة يتحوَّل الوجه ويأخذ أشكالاً مختلفة؛ إذ نجده أحياناً يتفكَّك، وأحياناً أخرى ينتفخ، وفي ثالثةٍ يتشوَّه، وقد يستحيل مجرَّد قناع»، هكذا يصفُ إسماعيل ناشف قيّم معرض «ملحمة الوجه» أعمال برماليون.

التقيتُ برماليون في مقهى (999) بالدوحة على هامش معرضه صباح يوم 30 يوليو/تموز 2020، وكان اليوم الأخير للمعرض بعدما استأنف افتتاحه بعد تعليقه لخمسةِ شهور -مُنذ افتتاحه يوم 10 مارس/آذار 2020 - على إثر الإجراءات الاحترازيّة المُرتبطة بجائِحة كورونا، لأتممَ حواراً بدأ مع زيارتي لمرسمه بداية العام، محاولةً للعبور إلى عوالم الدهشة في أعماله وتجربته التشكيليّة.



برماليون في معرض «ملحمة الوجه». تصوير: عمار القماش، 2020/7/30 ▲

معرضك «ملحمة الوجه» ومعرض «أستوديوهات بيكاسو» أُقيما تحت سقفٍ واحد في جاليري الكراج «مطافئ» بالدوحة.. هل تجد ثمّة علاقة خاصّة بين أسلوبكما؟

- رُبّ صدفة خيرُ من ألفِ ميعاد.. لقد كنتُ محظوظاً خلال العقد الماضي بمطالعتي المُباشرة لأعمال بيكاسو، في معارض كبيرة أو متاحف اقتنت أبرز الأعمال لبيكاسو، ومنها معرضه الحالي في الدوحة، الذي دخلته أوّل يوم، ولم أطق صبراً على الانتظار. ما بيني وبيكاسو أكبر من انتمائي إلى المدرسة التكعيبيّة، واغفر لي هذه المُبالغة ودعني أقل لك إنني أعتبرُ نفسي صاحب خبرة خاصّة في بيكاسو؛ كنتُ القدم العارية التي تتبعته، وأنا أحبُّ أعماله لدرجة اعتقادي أن التأريخ الراهن لأعمال بيكاسو قد ظلمه، مع أنّ حضوره ظلّ ظالماً بدوره، للدرجة التي تجعلني أصفه بالطغيان، إذ غذّى الصحافة بأعز ما تبحثُ عنه وهو الغرابة، الغرابة التي تحملُ بداخلها عمقاً ورؤية. والكثير من أعمال بيكاسو المشهورة يُبالغ في تقديرها إذا ما قُورنت بأعماله الأخرى التي أجدها أكثر عمقاً، وأسأل بينما أقف أمام بعض أعماله شبه المجهولة: كيف احتفى هؤلاء البلهاء بتلك اللوحة، فيما تركوا هذا الإدهاش الاستثنائي؟ والحقيقة أن بيكاسو كان يدرك هذا، ورضيَ طائعاً تقديم نفسه قرباناً للصحافة. لو اطلعنا على تجربة ألبرتو جياكوميتي (1901 - 1966) أو براك مثلاً، سنجدهما يأنفان الاقتراب من الصحافة، على عكس بيكاسو الذي صنع حالة من التعرّض والبزوغ، التي يقعُ ضحيتها الفنّانون الذين يتتبَّعون خطاه.

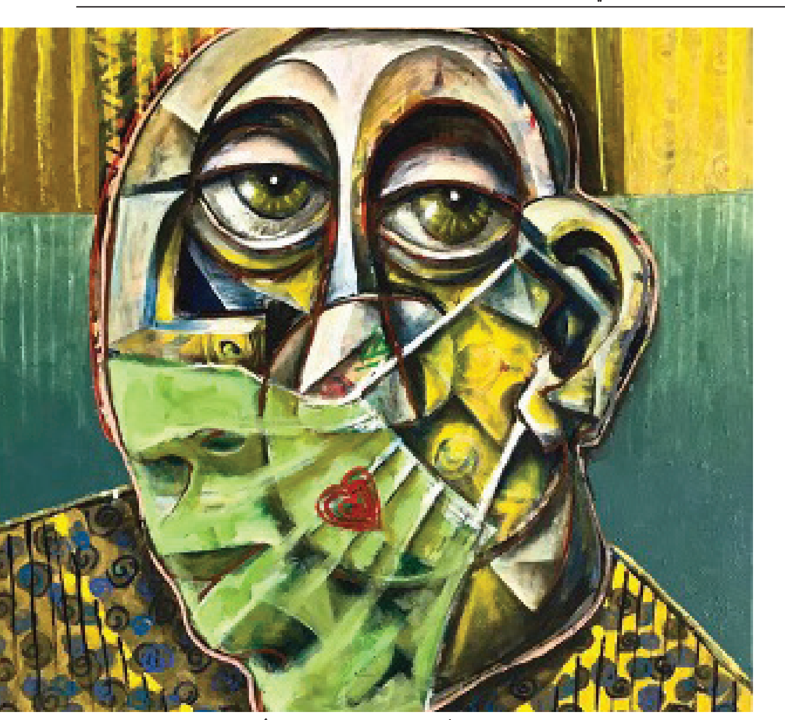
نظّمَ قصر الفنون في باريس معرضاً بعنوان «بيكاسو والأساتذة» عام 2008، وكانت فكرته تقوم على عرض أعمال بيكاسو إلى جانب الأعمال الأصلية التي اقتبس منها. لقد وصفَ أحد النقَّاد بيكاسو على أنه «الروح الأوروبيّة»، فهو قادر على استيعاب الفنّ الأوروبيّ المُتنوِّع ذهنيّاً وجماليّاً وإعادة إنتاجه بروح حديثة، وهكذا نرى العديد من عمليات التأثّر، إلى درجة شيوع أن ماتيس كان يخشى من زيارة بيكاسو

في مرسمه يشتغلُ على لوحة «مقهى الأقنعة». تصوير: مجد أبو عامر، 2020/2/15 ▲

لمرسمه. لماذا أسردُ هذا؟ لأقول إن عملية الإلهام لا تعني أنك تنقل الأعمال السابقة، بل تهضمها لتنتج تصوُّرك أنت. ولذلك لا تجد علاقة مباشرة بيني وبيكاسو، فعندما تنظرُ إلى لوحتي لا تجد أنني أستعيرُ من بيكاسو، إلّا أنه علامة في ذهني، فأنا أتتبَّع الجماليّات التي تتبعها بيكاسو، لأنها من العمقِ بمكان. فعندما أتأمَّل لوحات غوستاف كليمت (1862 - 1918) أو إيغون شِيلي (1890 - 1918) أو رامبرانت (1606 - 1669) أو ميكيلانجيلو (1475 - 1564) أو كارافاجيو (1571 - 1610)، سرعان ما تتبادرُ إلى ذهني التكعيبيّة التي من خلالها ألمسُ ذاتيتي وأترجمها إلى تصوُّر جمالي، كأنني أخذتُ من هؤلاء الفنَّانين الحروف المُجرَّدة، ومنها خلقتُ مُفردتي الخاصّة، ناهيك عن جملتي ونصّي.

في أبريل/نيسان 1937، قصفت الطائرات الإيطاليّة والألمانيّة الداعمة لفرانكو بلدة تسمّى غيرنيكا في إقليم الباسك. ولمّا رأى بيكاسو صور هذه المجزرة، رسم لوحة قياسها (25*9 قدم) سمّاها باسم القرية. وقد وصفها جون بيرجر (1926 - 2017) بأنها تَصوُّر بيكاسو للعذاب في لوحة، ويُشاع أن أحد الضباط الألمان حين زاره سأله حين شاهدها: «أأنت رسمتها؟»، فردّ بيكاسو: «بل أنتم من فعل ذلك!».. هل أرى نسخة مصريّة من غيرنيكا بيكاسو تظهر لديك تحت عنوان «موقعة الجمل»؟ ما الذي رأيته في موقعة الجمل، تلك التي وقعت في ميدان التحرير بالقاهرة (2011)، والتي تُشبه معارك العصور الوسطى؟

- أعتبرُ أن غيرنيكا هي لحظة الذروة لدى بيكاسو وتكثّف الإبداع لديه بأصدق ما يكون تحت تأثّره بالبربرية التي وقعت، ومن بعدها بدأ بالهبوط وإعادة تكرار نفسه. لقد استقبل بيكاسو لحظة قصف البلدة الوادعة بكلّ براءة فظهرت «غيرنيكا». أمّا لوحتي، وأذكرك أن أعمالي هي أعمالي أنا فقط، فهي متشبّعة بالتقاليد المدرسية المنسوبة لبيكاسو بالخطأ. ليس كلّ عمل تكعيبيّ به روح ملحمية هو بالضرورة تناصّ



الأنا في الجائِحة، (100*100)، أكريليك على قماش، 2020 ▲

مع غيرنيكا. لهذا تحديداً عبَّرتُ عن رفضي لتشبيهي ببيكاسو، لأنها بكلّ صراحة مماهاة متعجِّلة. أعرفُ بيكاسو لكنني أنا.. أنا برماليون. وبيكاسو وماتيس وفريدا وبولوك وغيرهم سيقولون الشيء نفسه. كلّ فنَّان حقيقي في العالم هو نفسه وحسب، وإلّا لا يكون فنَّاناً..

هل كلّ لوحة تحملُ مشهديةً ما سنصفها بـ«غيرنيكا»؟ في معرض «ملحمة الوجه» هناك ثلاث لوحات كذلك: «ياسمين» و«موقعة الجمل»

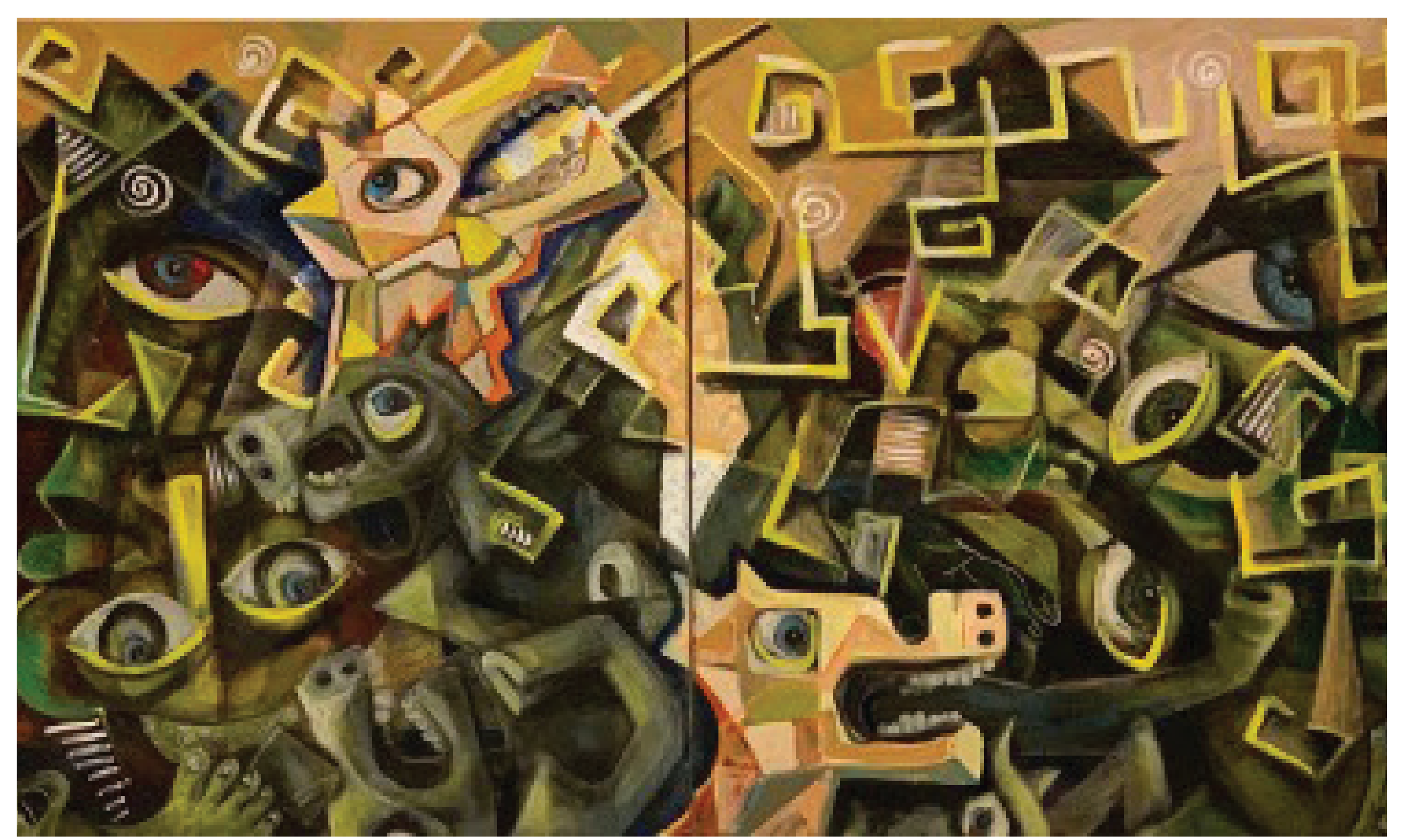
و«مقهى الأقنعة»، واستدعت ألسنة بعض الزوار ممّن حاوروني حولهم «غيرنيكا»! وكنتُ أقول وهأنا أكرّر: إنه الأسلوب أو التقليد لا غير. وهذا يحدثُ مع كلّ الجداريات العربيّة التي لاقت نجاحاً كبيراً مثل: «صبرا وشاتيلا» للفنَّان العراقي ضياء العزاوي (1939 -)، «سرابيفو» للفنَّان المصري عمر النجدي (1931 -)، جدارية «النائحات» للفنَّان الجرافيتي المصريّ علاء عوض (1981 -)، فقد تعجّل الناس لوصفها جميعاً بأنها «غيرنيكا عربيّة»! أليس هذا الوصف إمساكاً بخيطٍ واهٍ يأبى صاحبه أن يغوص في العمل ويستعجل تعبئته في علبة غيرنيكا؟

كيف تُفسّر مركزية «غيرنيكا» هذه إذاً؟

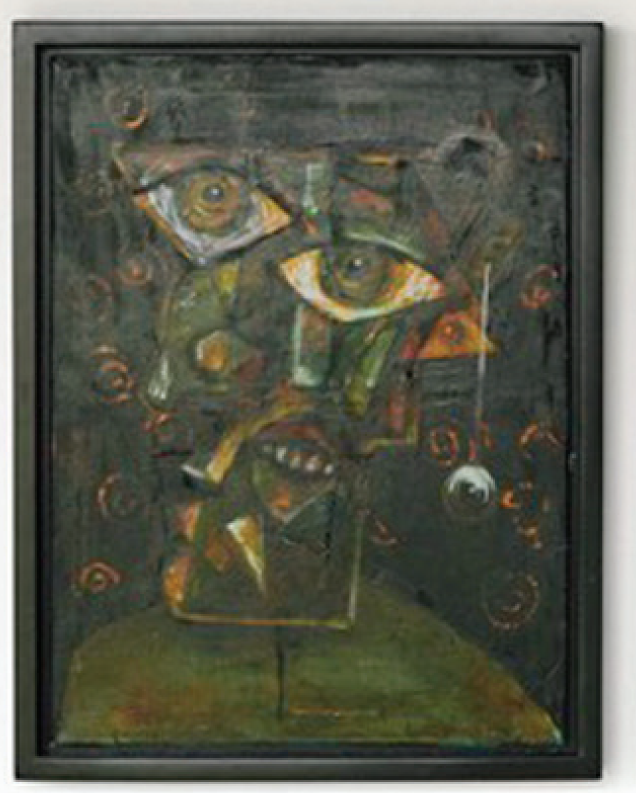
- هي عولمة التفاهة، ما من شكٍّ في أن غيرنيكا أيقونة الفنّ المُعاصِر، وهي أشهر جدارية، كما أن الأهرامات المصريّة أشهر الآثار في التاريخ، والبحر الأبيض المتوسط أكثر البحار أهمّيةً، لكن تظلّ هناك حضارات غير الحضارة المصريّة القديمة، وبحار أخرى غير المتوسط، وآلاف الجداريات الأخرى! هذه الطريقة التي تتكئ على العمل الأشهر بغرض مدح وتضخيم العمل المعروض، هي في الحقيقةِ سكينٌ في خاصرةِ الإبداع، لأنها تُلغي أصالة العمل الفنّي الذي تلصق عليه هذا التشبيه، وتجرّه إلى مساحة إبداعٍ تنأى عنه وتضعه في زاوية صغيرة بها. والمسألة الأخرى هي أن ما يُمكن تسميته بمتلازمة غيرنيكا، تُكرّس عمل بيكاسو في الذهن والمكان والزمان، بحيث تجعلها أبدية، وهي ليست كذلك، ويجب ألّا يكون أي عملٍ فنّي أبدياً، بل يجب أن تفنى الأعمال لتأتي أخرى محلّها. ويجب على الفنَّانين والنقَّاد أن يعوا ذلك. نعم.. «غيرنيكا» ستموت يوماً ما مثل أي عملٍ عظيم، فحضور الموت في الفنّ مهمّ جدّاً، بل وملهم، مثلما الفنّ هو باب للحياة وإعلان لجدارتها.

دعنا نعد إلى موقعة الجمل.. ماذا أردت أن تُرينا في هذا العمل المُرِبك؟

- «موقعة الجمل»، عمل مُحيّر حقّاً. نادراً ما أقوم برسم «اسكيتشات» لأعمالي، فهذه اللوحة التي تراها هي نتاج لتسع محاولات سابقة نظراً لحيرتي حول الحدث نفسه. لقد أجريت حواراً مع بعض مُرتكبي هذه الفعلة الشنعاء، وهم مجموعة من عمّال السياحة المياومين الفقراء. علمتُ أن قوّات الأمن خاطبَت بعضهم محرضةً إياهم ضد ما يحدث في ميدان التحرير. كان الحدث الثوري في قلب موسم السياحة، وهؤلاء البسطاء تضرَّروا من توقُّف حركة السياحة. خرجوا وهم يظنون أنهم يفعلون الصواب، وقد تشوَّه وعيهم وغامت معرفتهم، بل وجرى تهديدهم حرفيّاً إنْ لم يفعلوا ما فعلوا. لقد سألت واحداً من هؤلاء عن سبب مشاركته، فأجاب: «منطقياً، هل أستطيعُ ضرب كلّ هؤلاء الناس في الميدان؟ الجمل الذي أركبه كان مرعوباً، إنه مثل ابني وكنتُ أشعرُ بذُعره.. كنتُ أريدُ العبور فقط، لأن الأمن لم يسمحوا لنا بالتراجع». الإعلام أظهر الضحيتين في المشهد، ولم نرَ مَنْ يقف خلف هذا الحدث، لقد صوّروا أن كارهي الثورة هاجموا الثوريين. لكن الحقيقة أن هؤلاء البسطاء لم يكونوا كارهين للثورة، بل أناس زُيّف وعيهم كفئاتٍ كثيرة من الشعب المصريّ. وفق هذا حاولت أن أقول في لوحتي: علينا ألّا نلوم الضحايا، وكلّ مَنْ في المشهد ضحايا حتّى هذه الجِمال الساقطة على أجنابها. لوحة كهذه تود أن تهمس عن مدى الظُلم الذي مثّله نظام حسني مبارك (1928 - 2020)، وكيف حوَّل الشعب إلى فرقٍ من ضحايا تُحارب بعضها البعض.. هذه هي روح الفاشية حين تعمدُ السلطة إلى تحويل فئةٍ من الشعب إلى قوة عُنف ضد فئةٍ أخرى من الشعب نفسه. وما حصل في «موقعة الجمل» هو ملخص مكثّف لسنوات حكم مبارك، لهذا كانت الثورة مُستحقة ضدّه من الجميع، حتى المُختلفين فيما بينهم. لم نتفق



موقعة الجمل، (100*200)، أكريليك على قماش ▲

لوحة يمين: كيوبيد إمبابة، (45*60)، أكريليك على قماش. لوحة يسار: عم أمير، (45*60)، أكريليك على قماش ▲

-نحنُ المصريين- على سؤال اليوم التالي لما بعد الثورة، لكننا أجبنا عن سؤال بداياتها..

الوجه هو الركيزة الأساسية للوحاتك، فماذا يعني الوجه بالنسبة لك؟ وهل هو مرآة؟ أو هل يكفي هذا البورتريه لتصوير التاريخ البشريّ؟ وماذا عن العيون التي تظهر في بعض اللوحات متسعة واضحةً، وفي أخرى مُحدقة كأنها تنتظر الخلاص أو رأت ملاك الموت؟

- لا ترتبط الوجوه في أعمالي بالتقاليد الفنّيّة واقعية كانت أم طليعية، إنما هي استدعاء لذكريات الطفولة وتلك الصعوبة التي لا زلتُ أواجهها في تذكّر الأسماء منذ صغري. فأنا أنسى أسماء أصدقائي المُقربين في بعضِ الأحيان. أؤمن أنه لا معنى للاسم دون وجه. كان نجيب محفوظ، وهو ابن المدرسة الواقعية، يُسمِّي شخصيات رواياته بصفاتها، فمثلاً يُسمّي الشخصية الخيّرة باسم صالح، وصاحبة الطموح باسم راغب، كأن الاسم لديه بمثابة مفتاح للشخصية. وأمهاتنا بالمُناسبة، كنّ حين يلعنَّ شقاوتنا ونحن صغار يَهتفن: «يا اللي ما تتسمى»، وهو من بقايا إرث فرعوني عن فناءِ الإنسان إذا ما اختفى اسمه. لكنني على عكس هذا، أعرفُ الناس وأُعرّفهم بعيونهم، فالعينُ هي مركز الوجه، ومنها تنفذُ إلى الإنسان، لهذا استهواني رسم الوجوه. ومن مشاريعي الأخيرة، مشروع تحت اسم «الكراسة» استخدمتُ فيه كلّ الأساليب الفنّيّة في رسم وجوه أصدقائي والناس الذين تربطني بهم ذكريات، ومثلما أُخربطُ في الأسماء، خلطتُ في الكثير من اللوحات ملامح مجموعة أشخاصٍ في وجهٍ واحد، فأستعيرُ من الصور في ذاكرتي أنفاً من هذا وعيناً من ذاك.

آخر لوحة أنجزتها يظهرُ فيها حضور «الكمامة الطبيّة» رمز الجَائِحة.. هل ثمّة مشروع فنّي جديد يؤرِّخ للحظة جائِحة كورونا (كوفيد - 19)؟

- القناع يحضرُ كثيراً في أعمالي، لكن ليس بالمعنى الكوفيدي.. لا أعرفُ إن كان ثمّة مشروعٌ يتولّد حالياً، لكن عندما تحبسَ الفنّانين فهم لا يقومون إلّا بالرسم، أعتقدُ أن كلّ الفنّانين في العالَم أنجزوا خلال فترة الجَائِحة أكثر ممّا أنتجوا في أي فترةٍ سابقة، نحنُ أمام طفرة فنّيّة لا نشهدها لأنها لم تظهر بعد، لكننا خلال الفترة القادمة سنعيشُ حالةً من الفوران الفنّي. لقد انتشرت الكثير من الأعمال التي تُظهر تفاعل الفنّانين مع فكرة «الماسك»، لكن لا يُمكن اختزال لحظة الجَائِحة في «الماسك» فقط. ويُكرّر الناس بسذاجة أن العالَم ما بعد الجَائِحة سيختلفُ عمّا سبقه، وهي عبارة صحيحة إلّا أنها تُردَّد دون وعي، فنحنُ فقدنا الكثير خلال هذا الحَجر، وتغيّرَ علينا الكثير ذهنياً، ومن ذلك علاقتنا بالتكنولوجيا التي توسَّع حضورها، بحيث بات من الصعب التفريق جلياً في تعاملنا معها. وسيحضُر سؤال «هل التكنولوجيا أداة تحرُّر أم تقييد؟» في الفنِّ، والفنُّ جزءٌ من هذا النقاش الدائر، فمنصّات التواصل الاجتماعيّ كانت هي المعارض الفنّيّة خلال فترة الجَائِحة.. لم يتبلور لديّ مشروع فنّي حول موضوع الجَائِحة، لكنني أكملُ عملي حالياً على مشروع «الكراسة» كما ذكرتُ من قبل، وأهدفُ فيه بشكلٍ أساس إلى استعادة الحميمية مع الأصدقاء، لتكون بمثابة كراسة شخصية (أوتوغراف)، كما أن لديّ مشروعاً أعملُ عليه منذ شهور، يتعلّقُ بالحفرِ في مساحات التجريد لأجد نفسي فيها مُبتعداً عن التعبيريّة. ■ **حوار: مجد أبو عامر**

* عبده موسى البرماوي (برماليون) هو فنّان تشكيليّ وباحث مصريّ، اتّخذ من الأسطورة الإغريقيّة «بيجماليون» اسماً له بدمجها مع اسم عائلته «البرماوي»، وهي أسطورة إغريقيّة عن نحّاتٍ وقع في حبِّ تمثالٍ صنعه على هيئة امرأة جميلة، أحيتهُ له إلهة الحب فينوس في عيدها. وقد بدأ في استخدام اسم برماليون كتوقيعٍ فنّي في جداريات جرافيتي رسمها في شارع محمد محمود بالقاهرة في الفترة (2011 - 2013). تخرّج في جامعة القاهرة، وتعلّم الرسم ذاتياً، وأقام العديد من المعارض الفنّيّة في القاهرة ونيويورك ودبي والدوحة. وإضافةً إلى ذلك، فهو باحث له العديد من المقالات والدراسات في مجال الفنّ التشكيليّ والنقد الثقافيّ.

«كسوف الشمس»

فواجع لكلِّ الأزمنة!

«إننا نعيش في فرع الجحيم على الأرض». هكذا عبَّر الكَاتِبُ النمساويّ جوزيف روث (1894 - 1939) عن عصر الظلاميّة التاريخيّة التي خبرها، وزمن اللاعقلانيّة الذي استنقع وسط غوائل الحاجة والفساد، فضلاً عن عدم استيعاب مقولات التاريخ والوجود. اليوم تتشابكُ عبارة روث مع نزيف الصور والخيبات والهزيمة...

على مرِّ التاريخ تناول الفنّ التشكيليّ «جحيم» جوزيف روث المُتنقِّل في جهاتِ الأرض، وفي هذه المقالة يُسلَّط الضوءُ على لوحةٍ تعبِّر عن هذا «الجحيم»، تخاطبُ سياقها الزمكانيّ كما تحاور واقعنا المُعاصِر بامتياز، وهي لوحة الفنَّان الألمانيّ جورج غروس (1893 - 1959)، الموسومة بـ«كسوف الشمس» (1926): لوحةٌ عامرةٌ بنظامِ علاماتٍ يوجزُ خطاب السلطةِ الفاسدة، وكيفيّة إجماعها اللاعقلانيّ على توحش النظام العالميّ.

▲ George Grosz The Eclipse of the Sun

رغماً عن فرديّة الفنَّان، يتفقُ العديد من نقَّادِ الفنّ على أنّ المُنجز الإبداعيّ يستجيب لسيرورة لحظته التاريخيّة. وقول السيرورة هنا يشير إلى أنّ المُبدع يدركُ دفق الزمن، ويعي جوهر الحركةِ الكامنة فيه؛ ويعبر في منجزه، حتى في أشدِّ طبائعه ذاتيّة، عن حاضرٍ يتهيّأ للرحيل نحو الماضي، في الآن الذي يستعدُّ فيه لاستقبالِ الزمنِ القادم. أي أنّ هذا العمل الإبداعيّ يتبدَّى كمحاولة دَؤُوبة للإفلات من شرك الراهنيّة المُطلقة، من خلال تبني الزمان المُعتمِل في الحركة والسجال. من هنا يمكن القول إنّ المُنجز الفنّيّ الذي ينطوي على محضِ راهنٍ ساكن، يشيخ بوهنٍ مع تبدُّل الأوقات وتغيُّر الرؤى الجماليّة، ذلك أنّه يبقى عالقاً في عصره، متحجِّراً فيه لا يتزحزح. أمّا العمل الإبداعيّ الذي يخاطب سياقه، ولا يغفَل عن السيرورة والجدل، فإنّه يشيخ بكاملِ بهائِه وقدرته على مخاطبتنا من خلالِ زمنه الذي يفيض بأزمانٍ آتية دوماً.

هذا ما يبرر اختيار لوحة جورج غروس التي تشير إلى لحظتها، دون أنْ تفوتها القدرة على مخاطبة السياق الذي نعيشه، بل تلخّص دلالاتها بالمُجمل العوامل التي أودتْ إلى تدمير المدن على نحو المصير المُفجع الذي نشهده منذ حينٍ وأحيان.

بدايةً، برز جورج غروس كرسَّام كاريكاتير، وتميَّز بلهجةٍ لاذعةٍ في مجتمع جمهورية فايمر، ثم طفق يمارس التصوير التشكيليّ كأداةٍ فعّالة في نقده الاجتماعيّ للأوقاتِ العصيبة، التي عاشها بعد الحرب العالمية الأولى حتى خروجه للمنفى مع وصول النازية للحكم (1933). تظهر في لوحاته آثارٌ مستقاةٌ من التعبيريّةِ الألمانيّة والتكعيبيّة والدادائيّة والمُستقبليّة، إلى الحَدِّ الذي يَصلُح معه القول إنّه أعاد توليف عناصر مختلفة من هذه النزوع الفنّيّة، وقام بتلفيقها مع حساسيةٍ غروتسكيّةٍ خاصّة بلغته الساخرةِ الساخطة؛ فجاءتْ تصاويره مثقلةً بالوحشة، وعامرةً بالدراما الإنسانيّة، وطافحة بقتامة متشائمة، حتى أنّها تبدو كشواهد على وطأةِ الظرفِ الكابوسيّ المريع لتلك السنوات. على أنّ دور جورج غروس الأهمّ يبرزُ في مساهمته التأسيسيّة لما عرف في العشرينيّات من القرن الماضي بـ«الموضوعيّة الجديدة»؛ وهو تيار أكّد على مسؤوليّة الفنَّانِ الجماليّة تجاه المُجتمع، بل شدَّد على ضرورةِ فعلِ السياسةِ بأدواتِ الفنّ، بغيةَ إدانةِ الوضع المأساويّ وفضح الحقائق الصادمة. الأمر الذي دفع بعض نقّاد الفنّ إلى تشبيه فنّانيّ

«الموضوعيّة الجديدة»، مثل أوتو ديكس وجورج غروس، بالمُقاتلين المُسلحين بالريش والتلاوين على الجبهة الثقافيّة. ومضى الروائيّ ماريو بارغاس يوسا أبعد من ذلك، أثناء حديثه عن «صور المُثقَّف»، حين أشار إلى أن غروس وبريخت يُشكلان مثالاً يجب أنْ يتعلَّم منه أيُّ مبدع يريد أنْ يعتبرَ نفسه فنَّاناً ملتزماً، أيّ مثقَّفاً يمتلك أدواته الجماليّة، وطرق الشجب الفعّال، وأساليب التنديد بالواقع من خلال الحياة الفنّيّة المُتمثِّلة في أعماله.

مع تأمُّل لوحة «كسوف الشمس»، والإمعان بمصدر الضوء، يلاحظ المُتلقي أنّ فيضَ النور المُتأتّي من الشمس محجوبٌ بالدولار الأميركيّ، لا بالعُمْلَةِ المحليّةِ الألمانيّة (المارك)، وكأن غروس يشدّد على عالميّة هيمنة الدولار، بل عولمته بلغتنا المُعاصِرة. الأمر الذي يبرِّر العنوان، ويشكّل العتبة الأساس لقراءةِ اللوحة؛ ففي حالةِ الكسوفِ، وحجب النور برمزيّة النقد الرأسماليّ الدوليّ، تعتيمٌ على إمكانية الرؤيةِ الواضحة. ولعلّ في ذلك إرهاصاً بأزمة 1929 الاقتصاديّة، ولكنه ينطوي كذلك على استشفاف وتكهُّن بأيّ أزمة تتشابه عواملها الاجتماعيّة والسياسيّة مع تلك التي تقدِّم اللوحة أسّها المُكوّن.

الشمسُ ترتفعُ في الخلفيّة فوق أبنية مدينةٍ تتميَّز بعمرانها العمودي، رمز الحداثة في زمن الرسم وزمننا، بيد أنَّ ثمّة دخاناً متصاعداً من مصانع وحروبٍ سافرة في بعض الجهات. هكذا تشير أعمدة الدخان المُختلفة إلى تشابك النزاع الدمويّ المُستعر مع الاقتصاديّ المُحتدم على خلفيّة واحدة، هي المدينة الحديثة التي تتلاعب بها الأهواء البراغماتيّة الرأسماليّة المُتنافسة. كما تتبدّى في الرسم طاولة مستطيلة تشكّل منظوراً قُطريّا أو مائلاً، يحتلّ محور مربع اللوحةِ والمدينة بآن، وهذا التوظيف السينوغرافيّ الشكليّ يولد الانطباع بمشهدٍ مسرحيّ، يحاول حثّ المُتلقي على المُشاركة في فكّ شيفرات الرسم وحلّ الأحجية التشكيليّة. على الطاولة يوجد سيفٌ ملطخٌ بالدماء لم يتمّ تنظيفه تماماً؛ ويشير إلى الحرب الماضية التي ماتزال آثارها حاضرة. إلى جانب السيف ثمّة تواشج الرمزيّة الدينيّة والعصبيّة القوميّة في سياق إنجاز الرسم. هكذا يقدِّم غروس عوامل أساسيّة يعتاش منها خطاب النظام اللاعقلانيّ الذي يجلس أعضاؤه إلى طاولةِ السلطةِ.

مع تتبّع الأفراد في هذا المجلس، يمكن تمييز الشخصيّة التي تترأّس الاجتماع، المُكلّلة بالغار، ذات الوجه الصبوح المورّد الوَجْنَة، والمُرتدية بِزَّة عسكريّة؛ وهي تمثّل رئيس جمهورية فايمار من عام 1925 حتى وفاته عام 1934، ولكن غروتسكيّة الرسم تصيّرهُ قابلاً كلَّ صورةٍ، ومجازاً لأيّ قائدٍ أو زعيم عسكريّ مُماثل في سياقات الزمان والمكان المُختلفة. خَلْفَ الزعيم، يقف مستشارٌ مجهولُ الهويّة، في لَبُوسٍ أسود، ويعتمر قلنسوة، ويتأبط حزمة من الأسلحة بينما يفضي بشيءٍ في أذُن الرئيس، يُملي عليه ما يمكن أنْ يؤثّر في القرارات المُتخذة. إنّه تجسيدٌ إضافي للسلطة المُستترة غير المُعلنة، التي تتلاعب بمصير الأمة في الظلّ، وبتواطؤ من الحكومة نفسها. بمعنى أن غروس يعقد الوصال بين قَوْلِ التسليح مع الاستغلال الماديّ الرأسماليّ، في حكومة تتداول الفساد المدمّر كأمرٍ طبيعيّ.

يترأس الجنرال القائد مجلساً غريباً، فالوزراء الأربعة شخصيّات مدنيّة أنيقة الملبس، منهمكة بالعمل، تدوّن التعليمات والإرشادات، وتتلقّى الأوامر، وتمهر التوقيعات على القرارات دون إعْمَال الفكْرِ، لأنّها مقطوعة الرأس.

على ضوءِ الماضي والحاضر، يمكن قراءة مقطوعي الرأس في هذا المجلس كتمثيل للفئات البرجوازيّة المُنفصلة عن الواقع، والمُتوافقة مع النخبة الفاسدة التي تروّج لها الحكومة وكيانات العسكرة.

أما الشعب، الذي يمثّل الإرادة الشعبيّة، فيترك له غروس الحضور الرمزيّ التراجيدوكوميديّ الأبلغ في الرسم. ذلك أن هذا النظام يتطلّب تشيؤ الإنسان واستلابه، وعليه يفرد للشعب المُستوى الأدنى من التمثيل، حيث يتواجد على طرف الطاولة متحداً مع «صورة حمارٍ



جوزيف روث ▲

(مجاز الخضوع) معصوبِ العينين، يدير ظهره لكلِّ ما يجري بين الجبابرة.

لا يمثِّل غروس الشعب كضحيّةٍ للسلطة فقط، بل يُحمِّله جزءاً من المسؤوليّة بسبب إشاحة النظر عمّا يحصل من وراء الظهر؛ وترْكِ نفسه مختطفاً من السلطة، وخاضعاً لتَحَكُّمِها في توزيعِ الأدوار؛ فضلاً عن الإدلاء بصوته في الانتخابات بعينٍ ضريرة.

لا يكتفي غروس بتصوير كلِّ التفاصيل السابق ذكرها لإنهاءِ اللوحة، بل يُلاحظ تحت الطاولة من جهة الدابة، قضبان سجن وهيكل عظميّ يتغذّى من المُعطيات الظاهرة فوق الطاولة. وبذلك يخلص غروس إلى تجسيدِ الموت الذي ينتظر هذه الأمّة، التي تتبع الإملاءات اللاأخلاقيّة للقوى الرأسماليّة والعسكريّة، على ضوء تحالفات تتغذَّى من العصبيّة في مشروعٍ استثماريٍّ واحد.

أخيراً، ورغم أنّ اللوحة مسكونة بـ«تشاؤم العقل»، واستلاب الإرادة الشعبيّة، فإنها تحايث قولاً مضمراً حول القدرة على فعلِ الفنّ، والرسم الذي يفضح ويميط اللثام. فاللوحة لا تقترح حلاً للجاثوم الذي تقدّم مشهديّته، ولكنّها تكشف وتنير المُتلقي. ■ **أثير محمد علي**

ما وراء «التحدي»

بطاقة تعريف افتراضيّة

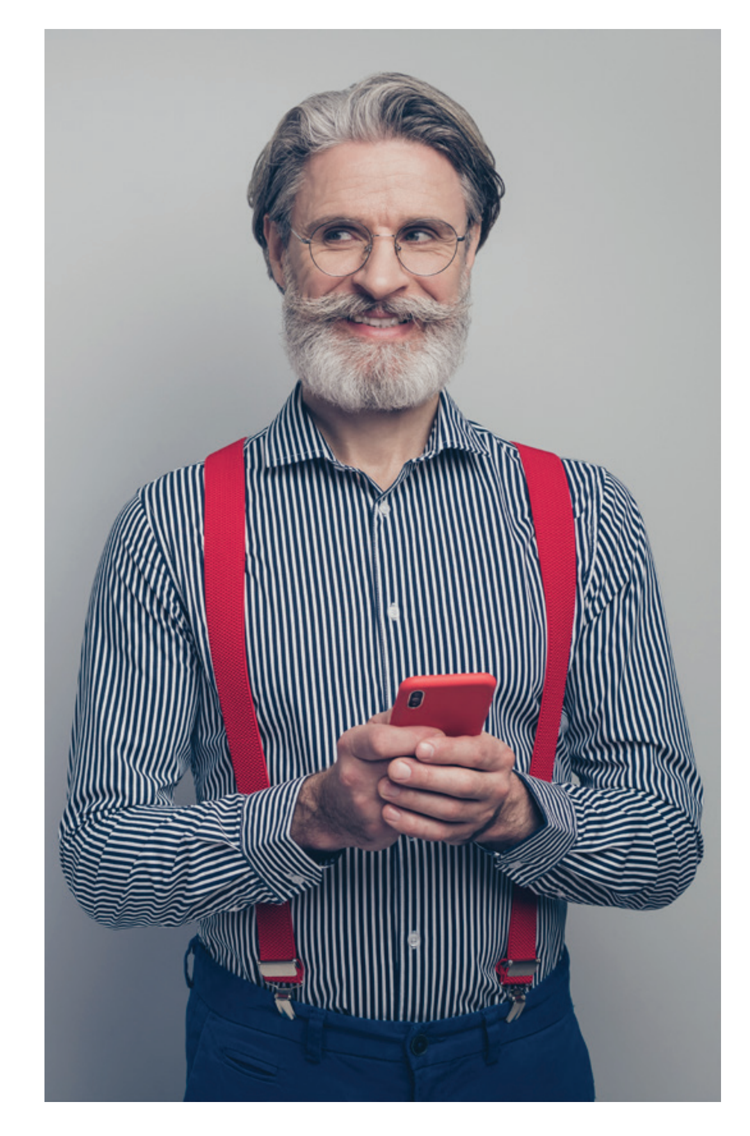
اقتضت المُشاركة في لعبة «التحدي»، وهي الكلمة الشعار التي تداولها المُشاركون فيما بينهم، أن ينشر المُشارك، على حسابه في الفيسبوك، صورة فوتوغرافيّة توثّق لمرحلة من مراحل الطفولة أو الشباب. ولم تمضِ إلّا أيام قليلة جدّاً، حتى انضمت إلى هذا «التحدي» حشود هائلة من رواد فيسبوك. كما قام فريق المُشاركين نفسه مباشرةً بالانخراط في فصل ثانٍ وثالث من هذا «التحدي»، وذلك بنشر ملصقات لأفلام كان لها بصمة خاصّة في الذاكرة، وأغلفة كتب يفترض أنّ المُشارِك قرأها وتركت أثراً في نفسه.

هل مرد هذا إلى ضجر جائحة كورونا وثقل زمانها على النفوس، أم يجسد فقط سلوكاً تلقائياً وارتجالياً ناتجاً عن إحساس بالضيق بمكان الحَجْر وبمَنْ فيه؟ أم هو رغبة في القيام بإطلالة على الذكريات الشخصية، ومن ثَمَّ على إعادة إحياء بعض الجوانب من هذه الذاكرة الفرديّة والجماعيّة، ثم إشراكها مع الآخرين؟ أم ينم عن سلوكات فرديّة وعلاقات اجتماعيّة جديدة في طور التشكل مع الاجتياحات اليومية التي نتعرَّض إليها من طرف العالَم الافتراضي؟

ضمنياً وبشكلٍ مقتضب يكشف هذا «التحدي» الميولات الفكريّة والقناعات الأيديولوجية والأذواق الفنِّيّة للمُشاركين فيه. كما مَكَّنَ الزائر لصفحات هؤلاء المُشاركين من التعرُّف، عن قرب، على محطّات هامّة من حياتهم، وذلك بعد تعرُّفهم من خلال مشاهدة فوتوغرافياتهم على طريقة لباسهم وتسريحة شعرهم، وعن وِضْعَاتِهم في الفضاءات المُصوَّرة، وعن طبيعة حركات أجسادهم ونظراتهم، وعن العلاقات التي تربطهم بالأمكنة وتجمعهم بالفضاءات العمومية والخاصّة؛ وكذا عن علاقاتهم مع الأفراد والجماعات... بمعنى آخر، نحن أمام أرشيف إنساني يمكن أن يفيد، بعد تجميعه وتصنيفه ودراسته، بحوث المُؤرِّخين والسوسيولوجيّين والاقتصاديّين ومختلف الدارسين في أبحاثهم، بدءاً بالعلاقات التي أسَّسها هؤلاء المُشاركون في هذا «التحدي». بل أكثر من ذلك، أرشيف من البيانات المُقدَّمة طوعياً من طرف أصحابها، يغذّي محرّكات البحث عموماً والفيسبوك تحديداً بكلّ ما يتعلَّق بهوية المُستخدمين؛ ذلك أن جزءاً لا يُستهان به من هذه المعلومات، وتحديداً تلك المُرتبطة بالحياة الخاصّة للفرد وحميميته، يتم تجميعها أوتوماتيكياً في شكل لوغاريتمات يتم تخزينها فيما يُسمَّى بـ«المدوّنة الكبرى للمعطيات» بهدف التحكم في أسلوب حياة الأشخاص على انفراد وفي عزلة عن الجماعة. «ففيما وراء الوعود الطيبة وحالات الانجذاب التي لا تُرَد قامت الثورة الرقميّة بإطلاق العنان لسيرورة يتعرَّى فيها الفرد لصالح حفنة من الشركات المُتعدِّدة الجنسيات، وهي أميركيّة في أغلبها، ما يصنف ضمن المدوّنة الكبرى للمعطيات Big data».

إن المُشاركة في هذا «التحدي»، نشر الفوتوغرافيات وملصقات الأفلام وصور الأغلفة وتداولها على أوسع نطاق، بقدر ما يغري الفرد بالتسلية بقدر ما يوهمه على أنه بانخراطه هذا سيتمكّن من ولوج عالَم رحب يُمْنَح فيه التواصل خارج الحدود واللّغات والثقافات والجنس واللون. عالم خالٍ من كلّ القيود والرقابة والنواميس والسلطة وكلّ أنواع الصنم، كما يغدقُ على صاحبه، في الوقت نفسه، بشتى أنواع التفاعل والأمان والعطاء والحرّية، ثم الديموقراطيّة. إنّ هذا التصوُّر، بل هذا الغلو في تحديد معنى التواصل مع الآخر، وكذا الأدوار الجديدة التي صار يتخذها هو بالذات ما ينبغي التحرُّر منه إنْ لم نقل استئصاله، لأنه مصدر انزواء وعزلة الفرد عن الجماعة وأيضاً انكفائه وانطوائه على نفسه، بل أكثر من ذلك حرمانه من معاشرة ومخالطة الفضاءات العمومية التي تعج بالحركة والحرارة والإنسانية؛ أي الحياة في أبهى صورها.

إن المُشارك في هذا «التحدي» بخطوته هاته، يعطي انطباعاً بأنه، بوعي أو لا وعي، يميل أكثر إلى العناية بالواجهة الخارجيّة للشيء والاهتمام أساساً بتجسيد هيئته ومظهره الحسي فقط أي الميول أكثر إلى تخليد نسخة صورة الشيء عوض التركيز على أصله. كما أنه ليس مهتماً ولا منشغلاً بالحضور المادي للشيء في الوجود وإبرازه، لأن هذا الحضور، في تصوُّره، لم يعد له معنى في هذا الزمن. وهو الأمر الذي يحكم على هذه الفوتوغرافيات وغيرها بتقديم نفسها إلى جمهور الفضاء الافتراضي وهي في حالة عراء وفراغ وتيه وموت. إنها عاجزة كلّ العجز عن تجسيد حالات وانفعالات ووِضْعَات وجروحات وذاكرات الذات المُصَوَّرَة. بمعنى آخر، تمثيل الأشياء في صمتها، بل جوهرها بعيداً عن الضوضاء والصخب. ألم يؤكِّد بارث أكثر من مرّة بأنه «يجب على الفوتوغرافيا أن تكون صامتة [...]، فالذاتية المُطلقة لا تتحقّق إلّا في حالة، ألا وهي مجهود الصمت (إغماض العينين، أي جعل الصورة تتحدَّث في صمت). تبصمني الفوتوغرافيا حين أخرجها من لَغْوِهَا العادي: «تقنية»، «واقع»، «ربورطاج»، «فن»،...إلخ.: عدم الكلام، إغماض العينين، ترك ما هو جزئي يطفو وحيداً إلى الوعي العاطفي». أكثر من ذلك، إنها تدشن، بوعي أو لا وعي، ميلاد زمان جديد



يسكنه التعبير عن العابر والاقتصار فقط على إبراز البُعد الحسيّ في الشيء، أي كلّ ما يستجيب للمرئي باعتباره مصدراً للمتعة، وهذا بالطبع يدعونا مرّة أخرى إلى التأمُّل وكذا التساؤل في نوع وطبيعة الرسائل التي تخاطبنا بها هذه الصور، هل تعيد لنا بناء ما يمثله حقّاً جوهر هذه الصور من تجارب إنسانية أم تمثّل فقط محتوى يدل عن شيء آخر؟ وهل يستحضر صاحبها أثناء هاته العودة ذاكرة هذه الصور، ومن ثَمَّ كيفية تحيينها ومنحها حياةً جديدة وامتداداً في المُتَطَوِّر أم تحضر فقط فكرة التوق إلى الماضي واشتياقه والحنين إليه؟ وهل يتوفّر صاحبها على ما يكفي من الجرأة ليطرح على نفسه سؤال، أن ما تشاهده عينه ليس تمثيلاً له، وإنما هو لقاء يحصل لأوّل مرّة مع هذا الشيء المُمثَّل أمامه؟ إن الحقيقة الوحيدة المبحوث عنها في مثل هذه المُناسبة هو الحصول على أكبر عدد ممكن من «اللايكات»، أي تلك التشجيعات الآتية من المُعجبين والمُتتبعين، وأحياناً حتى المُنافقين. بمعنى آخر، إن الهاجس الأوّل والأخير هنا هو إثارة ما تنقله هذه الصور من فرجة ومن استمتاع باللحظة وخاصّة بلذة هذه اللحظة ودون إيلاء أي اهتمام لمآلها. ذلك أن عمر التواصل في الإنترنت لا يُقاس بالزمن المُتداول في الحياة العادية، وإنما هو زمن لا متناهٍ، وأمّا اللذة فيه فهي في تحوُّل مستمر. فهي دائماً تتسلسل وتتسلل من أولى إلى ثانية فثالثة إلى ما لانهاية. إن الأساس في هذه العملية، هو أن يُحترم بدقة شرط الاحتفاء بالحسيّ والمُباشر، وأن يُترَك جانباً كلّ ما من شأنه يدل على تجربة بصرية خاصّة وخالصة أو مبادرة من شأنها القيام بتوليد أو إعادة إنتاج مفاهيم دالة.

فتحت ضغط هذه السلطة الهادئة والناعمة وتحت رحمة قوتها الضارية، أصبح الفرد يتخلى اختيارياً عن معطياته وعن ذاكرته وعن وجدانه. وحتى في محاولة الاستيقاظ من حالة غفلته هاته واسترجاع هويته الأصلية، وهو أمر يبدو من المُستحيلات، سيدرك حينئذ أن حياته سُلبت منه بالكامل واستولى عليها أفراد وأرقام وتطبيقات مجهولة.

ألم يكن من الأولى أن توضع هذه الفوتوغرافيات في الألبومات الشخصية أو العائلية كما كان متداولاً في الماضي حتى تُوفي بدورها التوثيقيّ والتاريخيّ، وخاصّة بدورها في إشباع العين بصرياً؟ والأبلغ من ذلك، من أجل إغناء التجربة الحسيّة والإدراكيّة للفرد، ومن ثَمَّ تصوُّراته وتمثُّلاته للعالَم الخارجيّ.

إن الصورة التي يقدّمها لنا العالَم الافتراضي عن الكون، لا تشجع على الانتصار للأصل وإنما لتأبيد النسخة والاهتمام أكثر بالتمثيل على «الواقع» والعناية بالظاهر عوض الجوهر والحرص على تمجيد الصورة بدلاً عن الشيء في ذاته. ففي هذا العالم كلّ الأشياء تتلاشى وتبخس، فالحدود هنا تندثر بين الأفراد والجماعات والشعوب والدول كما تتبدَّد المفاهيم من قبيل الأخوة والصداقة والصحبة والجوار، وقس على ذلك كلّ العناصر والأفكار والنظريات التي أسهمت في تشكيل كينونة الإنسان وبلورة عوالمه ومتخيله عبر الأعوام والقرون. كما أن فكرتي الزمان والمكان تنهار، تاركةً مكانها لمقولات ومفاهيم تحلّ محلّها بتسميات وتعريفات أخرى جديدة. أي تترك مكانها، وهذا هو الأفظع، لما يعاين بالصورة ووحدها الصورة، لأن الحقائق التي تحيط بنا لا يمكن أن يستقيم لها وجود في غياب هذا الرديف البصري. لقد باتت الصورة اليوم مع العالَم الافتراضي وحدها أُم الحقائق، إنها تطلعنا وفي كلّ لحظة على عالَم أكثر من الحقيقي وأصدق منه، لكن في الوقت نفسه مغاير تماماً عن الذي نعيشه بحواسنا وتجربتنا ولغتنا ووجداننا. إن ما يقوم به العالَم الافتراضي هو محاولة تقديم بديل عن العالَم الذي كان يسود قبل قدومه، أي ذلك العالَم الموشوم بالحياة الحُبلى بقيمها والدافئة بحميميتها والثرية بعواطفها والملأى بإنسانيتها. كما يعمل على الترويج لنمط في التفكير لا ينتصر سوى للحظة الآنية، فكلّ ما له علاقة بالزمن الماضي، وقد يكون تاريخاً أو ذاكرة أو غيرهما أو زمن المُستقبل، وقد يحمل في طياته استشرافاً أو توقعاً، لا ينبغي أن يتحوَّل إلى هاجس يشغل ذهن الفرد. وإنما ينبغي على هذا الأخير أن يركِّز اهتمامه فقط على الحاضر وآنيته وعلى الانشغال به وحده ولا شيء سواه. فلا الماضي ولا المُستقبل يشكلان قيمة زمنية بحجم تلك التي يتمتع ويمتع بها الحاضر الأفراد والجماعات. ذلك أن الحاضر قادر أن يمنحهم ليس الإحساس بالواقع، بل شيئاً أقوى وأبلغ من ذلك، أي صورة هذا الواقع، وتلك هي بدائل العالَم الافتراضي وإغراءاته واستيلاباته. ومن ثَمَّ، فإن أي سخاء من قِبل الفرد في نشر معلومات بصريّة أو لفظيّة خاصّة به على صفحات الفيسبوك أو غيره من المواقع أو حتى التطبيقات التي يوفِّرها العالَم الرقميّ، معناه ضمنياً انخراط الذات بشكلٍ طوعي وبصيغة إرادية في هذه السيرورة. ومعناه ثانية وهب الذات كقربان لهاته السلطة الخفية ولما تملكه من آليات وقوانين التحكّم الجديدة من أجل نشر وبسط ثقافة الاستلاب والاستهلاك. إن الرهان الأكبر هنا، هو القضاء التدريجيّ على الخصوصي والمُمَيِّز عند الفرد، ثم دفعه إلى التنازل شيئاً فشيئاً عن كلّ ما يشكِّل نواة حياته الخاصّة، ومن ثَمَّ إرغامه على التخلي طوعاً عن استقلاليته وحرّيته وعن كلّ ما من شأنه أن يخدم انعتاقه من هاته السلطة الرقميّة وتداعياتها النفسيّة والاجتماعيّة والاقتصاديّة. ■ **جعفر عاقيل**

المصادر:

- دوغان، مارك. لابي، كريستوف. ترجمة بنگراد، سعيد.
- مارك دوغان وكريستوف لابي؛ الإنسان العاري الديكتاتورية الخفية للرقميّة، ترجمة سعيد بنكَراد، منشورات المركز الثقافيّ للكتاب، الدار البيضاء، 2020.
- Barthes Roland; La chambre claire (Note sur la photographie), éd. Cahiers du Cinéma Gallimard Seuil, France, 1980

خميس قلم:

إنها موجة عالية

ضمن سلسلة كتاب «نزوى»، صدر -حديثاً- للشاعر العماني خميس قلم، ديوان شعري بعنوان «إنها موجة عالية»، مع عنوان فرعيّ يشبه التصنيف (كتابة حُرّة). جاء الكتاب فيما يقارب 60 صفحة من القطع المتوسِّط، واحتوى عدّة نصوص متنوّعة، أثبت فيها صاحب: «كرنفال الكتابة»، و«شجرة النار» معاودته لهذا النوع من الكتابة الحرّة الخارجة عن سياج التصنيف الجامد، خاصّة في أعماله الأخيرة.

في هذا المجموعة الشعرية، يقبض النصّ على لحظة الحدث الحيّ الواقعي الراهن، ويكتبها في هيئة قصيدة نصِّية، تراود المعنى الخفيّ للأحداث والصور الإنسانية، بما أن كلّ عمل شعريّ هو نوع من الاكتشاف الروحي، ويرصد الحياة وتجربة الوجود الثريّة بعَيْن الشاعر، وذلك الكشف يفيض، ويصعد بالشاعر وقرّائه المتوزِّعين، نحو مصافّ شفّافة من البصيرة الروحية اليقظة. هكذا، يفتتح هذا العمل نصوصه بقصيدة التاجيّ، إشارةً إلى الفيروس التاجيّ «كورونا /كوفيد 19» الذي تسيَّد المشهد العالمي في كلّ مكان من هذا العالم:

ها أنت تتربَّع على عرش الوقت
تنشر جيوشك في دماء الجهات
تفرض على المسافات حظراً
وإقامةً جبريّةً للحرّيّة.

ولأن الشاعر يرى الحدث من أكثر من جانب وزاوية، لا يرى الحريق وما تلتهمه ألسنة النيران، فحسب، بل يبصر ما ينصهر في أتونها، يقيس الأعماق الإنسانية، ويكتب ما يجده:

نعم..
لم نعد نتصافح
لكنك جعلت قلوبنا
تنصهر في تنّورك. (ص9)



وعلى النسق نفسه، نجد بقيّة نصوص هذه المجموعة، فرغم حجمها الصغير، تسكب أضواءها وتنير عدّة جهات، وكأنها توسّع القصيدة باطّراد آفاق قارئها؛ الآفاق القريبة، والآفاق البعيدة التي -بفضلها- نبصر المنزل بأفق جديد:

منزل تمتلكه، وليس ملكك.
حوشه داخل خارج؛
داخل عن عيون الخارجين،
خارج عن السقف
إلّا السماء. (ص 10)

وعلى غرار ذلك، يلتقط نصّ «الأب» (ص12) حياة العامل المغترب «معدين»، الذي لا نشكّ في أنه شخصية حقيقية واقعية، وترتفع بتلك الحياة، التي قد تبدو عادية لعيوننا، إلى المصاف الشعرية، مستعيدةً حياته الإنسانية منذ الطفولة المبكّرة، وهو محمول على كتف أبيه متَّجهَيْن نحو النهر القريب، ليستحمّا معاً، وتضعه بإزاء «معدين» الحاضر الآني، في زمن اغترابه الراهن، حيث يعمل كهربائيّاً في الخليج، وقد كبر الأب وتناوشته الأمراض حتى أسلمته ليد الغيبوبة الطويلة، في ضفّة أخرى من النهر الزمني، لترصد المفارقة الشعرية الكامنة؛ فهذا «معدين» الكهربائي يرسل كلّ ما يجنيه من أموال، في الخليج، إلى المستشفى الذي يرقد فيه أبوه تحت رحمة أجهزة التنفُّس الاصطناعي، رغم لوم اللائمين: «أبوك طاعن في السنّ، في غيبوبة، ولا يمكن أن يعيش إلا بالأجهزة الطبيّة. أنت تبذِّر أموالك»، لكن ذلك الإصرار يجعلنا -بصفتنا قرّاء- نبصر معنى الأبوّة السامي الذي يتناوب عليه الأب والابن، عندما يمسك النصّ لبّ الواقعة، ويرفعه عالياً في خلاصة الأمثولة:

لم يكونوا يعلمون أن «معدين» لا يريد أن ينزل عن عاتق أبيه، وأن أباه، في غيبوبته، ذاهبٌ، أبداً، إلى النهر. (ص12)

بين النصوص اللافتة التي تزخر بها هذه المجموعة، نجد نصّ «كولاج للدرويشيين»، الذي يرسم حالة غرام أدبية أصابت شعراء العربية (الشباب، خاصّة)، وفيضاً من المحبّة المتَّجه إلى محمود درويش، إذ يواكب نشر الكتاب حلول الذكرى الثانية عشرة لرحيله، فيتتبَّع النصّ رحلة الافتتان

الشعرية بشعر محمود درويش، وعوالمه الحميمة التي شاركها قرّاءه على امتداد اللّغة العربيّة، واللغات التي ترجم إليها شعره، ورحلة القرّاء الحجّاج خلفه:

تبعناه من أوّل الحزن والحلم

نبحث عن ذاتنا في قصائدهِ

وسنمضي

سنمضي وفاءً إلى منتهاه. (ص19)

فالشعر يحيا بالشعر، خاصّة في حالاته الشفّافة الساحرة؛ تلك المراقي العالية التي يصعد إليها شاعر كمحمود درويش، ومن تلك الينابيع يستقي الشعر، وتتوالد أشجار قصائده.

لا تهمل نصوص هذه المجموعة تفاصيل الحياة والوجود الصغيرة؛ تلك التفاصيل المهملة والمنسيّة التي لا نتبصّرها، وقد لا نتوقّع أن نقرأها في نصّ، حتى تجد أصوات الجداجد، مغنّية الليالي ومسهّرتها، تنبعث في خيالنا بفضل نصّ «الجدجد» (ص21)؛ ذلك النصّ الذي يوثّق ذلك الإصرار الليلي الحازم على تحويل أمواج الليل الصوتية إلى غناء، ويصنع النصّ أمثولته من تلك الحشرة الضئيلة الحجم العالية الصوت، ويوطّنها في عالم الناس المعاصر:

لن نغفر، نحن -نبضات الكون- لأيّ ضفدعٍ شرهٍ يحاول ابتلاع جدجدنا، ولأي ثعبان يلتفّ حول حلمنا الذي يظلّ الجدجد يغرِّد به حين تغلق القاعة. (ص21)

بالانتباه نفسه، نجد أحد النصوص يلتقط تلك الجزئية الصغيرة العالقة في المسافات ما بين الذهاب والعودة التي تسبِّب الحيرة للعائدين بعد غياب:

لم يعودوا تماماً.

بقي شيء منهم هناك. (ص23)

وعبر الالتقاط الجزئي للتفصيل الصغير، يستعيد تجربة الذهاب والعودة كلّها: الاغتراب، والحلم، والانطلاق، والنكوص المنهزم العائد والثائب إلى رشده الواقعي. ما يدعوه «ج. هيو سلفرمان» (المابين) في كتابه «نصّيّات».

بالأسلوب نفسه، يلتقط النصّ الصور المنعكسة في عين راكب السيّارة الذي يستمتع بالمناظر من حوله، وتضعه إزاء الصور المنعكسة في عين السائق الذي:

ليس له من حيلة سوى تصيُّد الرادارات المتربّصة:

وتبصّر المطبّات المتسلّطة

وتكهّن أخطاء الآخرين..

يتفادى أيّ موتٍ مخبوء في المسافات

ويحذر من ألغام الظلام..

إنه: حين تكون قائداً تفوتك الرحلة. (ص26)

يبصر النصّ، بهذا الطريقة، ما لا يتمّ إبصاره، عادةً، في كلّ مشوار بالسيّارة (حين تكون قائداً تفوتك الرحلة). بهذه الطريقة، يتموضع النصّ ما بين الاثنين اللذين يستقلّان نفسها، ويسلكان الطريق نفسه، لكنه يبصر الاختلاف ويرصده، ويكتب المسافة النفسية.

بتلك البصيرة نفسها نجده، في نصّ آخر، يكتب حيرة الصبيّ الصغير أمام العمر:

لا أريد أن أكبر.. أريد أن أكبر

وأعلم أن العالم سيضيق أكثر

رغماً عن حجمي. (ص28)

تأخذ النصوص مكانها في أفق الحدث المنظور، وتنطلق بها نحو الداخل العميق، حيث تقطن تساؤلاتنا التي لا شفاء منها، ولا جواب لها، والتي لا نريد لها، أحياناً، أن يُجاب عليها، بل أن تظلّ هكذا كالنداء المشرع، كحالة عشق تريد أن تعلن عن نفسها، باستمرار:

كيف للملاذات أن تكون لذائذ بدونك؟

مدينة حيّة أنت، وقلبك الحياة..



Jon Crucian (روسيا)▲

وأنت الناس ودموعهم. (29)

هكذا، يرصد الشاعر، بقصيدته، الشفافية الكامنة في فقاعة صابون بين الفرح الطفولي والجرح المرتدّ، في نص «نفخة في الصابون»:

يا لفرحة الطفل الراكض خلف الفقاعة!،

ويا لمأساته! (ص33)

إن النصّ الشعري في دورته، يعيد تخصيب التجربة الحيّة نفسها، ويلامس بها معاني البقاء، ككلّ فنّ حقيقي، يصعد، بطحين العادي المعفَّر بالتراب، إلى ما لا تلتقطه العين المحاصرة، وتبصره العين المتحرِّرة، فيرى الثمين، وما يهمّ القلب ويستحق البقاء، والعناية، هكذا، نجد أحد نصوص هذه المجموعة وهو «حنجرة» يستعيد الثمين النادر في صوت عبدالحليم حافظ الذي يغنّي بالقلب للقلوب، من جهة، فيما نجده، في نصّ آخر، كأنما يقدّم لنا خلاصة عقيدة الجندي:

لكي لا أموت، أقاتل حتى أموت. (35)

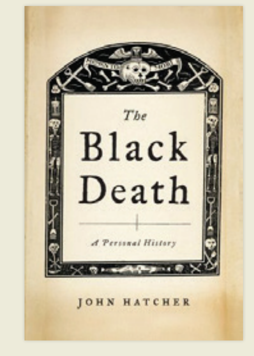
وبين الاثنين، يضعنا في المحكّ والمدماك الحقيقي لإدراك صور العيش والحياة، وعبر هذه الروح الحيّة واليقظة التي يقدّمها لنا الشاعر، تأخذ المعاني مواضعها، بسهولة وبساطة، ودون التباس وتعقيد، ونجدها تمسك صدق المعنى الحيّ حتى في الموت:

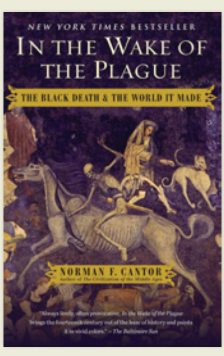
ربَّما، الموت هو ما يجعل للحياة معنى. ص44 ■ **إبراهيم سعيد**

كيف انتصر للفتوحات وهزم جيوش المغول؟

الفَنَاءُ العظيم أو الموتُ الأسود

خلال العصور الوسطى تفشَّى وباء الطاعون، المعروف تاريخيّاً في أدبيّات الإخباريّين العرب باسم «الفَنَاءِ العظيم»، وفي كتاباتِ المُؤرِّخين الأوروبيّين بـ«الموتِ الأسود». وهو الوباء الذي نشرته القوارض وفئران السفن في معظم أنحاءِ العالَم القديم، وضرب مناطق واسعة منه في نوبات وبائيّة بدءاً من عام 1347م، وحتى مطلع القرن التاسع عشر الميلادي.





يقول جوزيف بيرن في كتابه «الموت الأسود» عن كيفية انتشار هذه الجَائِحة الرهيبة أثناء العصر الوسيط، إنّ بعض العلماء المُحدثين طرح نظريّة مفادها وجود حشود منعزلة من الجرذان أو القوارض الأخرى المنيعة من الطاعون، كانت تعيش في آسيا الوسطى منفصلة عن البشر، إلى أن أحدث التوسُّع الحربيّ المغوليّ الاضطراب فيها، فاختلطت القوارض الحامِلة للطاعون مع نظيرتها المُعرَّضة للعدوى.

ويلفت «بيرن» إلى أن بعض المُؤرِّخين الثقات تصوَّر وجود الفئران التي تحتشر فيها البراغيث، في العربات المليئة بالحبوب المُتنقلة مع حملات الغزو المغوليّة، أو داخل أخراج الفرسان. وفي نهاية المطاف، نقلت السفن والصنادل المليئة بحمولاتِ البضائع المُميتة الوباء من البحر الأسود إلى البحر المُتوسط. وبعد ذلك نقلت العربات الأوروبيّة -بدورها- الجرذان وما تحمله من طفيليّات فتّاكة إلى كلِّ مكان، فتكاثرت البراغيث في مستعمرات الفئران القائمة في جميع أنحاء البحر المُتوسط وأوروبا، وأصبحت هذه المُستعمرات مستودعات موبوءة، عاود المرض الظهور منها عقداً بعد عقد.

في «أرض الظلمات»

بينما صدرت عشرات الكتب وأُجريت مئات الدراسات عن مظاهر الحياة تحت طائلة الطاعون في أوروبا، لم يُعن الباحثون كثيراً برصد التداعيات الاجتماعيّة والحربيّة للجَائِحة في المنطقة العربيّة الإسلاميّة، لجهة ندرة المصادر التاريخيّة الموثوقة عن أحوال الناس في عصر الوباء، ووجود مصنَّفات تراثيّة كثيرة تورد آراء غير عقلانيّة بالمرّة بشأن الوباء. ومن ذلك ما ورد في رسالة كتبها الشاعر عمر بن الوردي عام 1348م بعنوان «النبا عن الوبا»، من أن الطاعون نشأ في «أرض الظلمات»! وبغضِ النظر عن مثل هذا الاعتقاد، قدَّم «ابن الوردي» في رسالته وصفاً مسجوعاً لكنه ضافٍ لكيفية تقدُّم الوباء عبر العالَم، بقوله: «يا له من زائر من خمس عشرة سنة دائر، ما صين عنه الصين، وما منع منه حصن حصين. سلّ هندياً في الهند، واشتد على السند، وقبض بكفيّه وشبك على بلاد أزبك. وكم قصم من ظهر فيما وراء النهر، ثم ارتفع ونجم وهجم على العجم، وأوسع الخُطى إلى أرض الخطا، وقرم القرم، ورمى الروم بجرم مضطرم، وجرّ الجرائر إلى قبرص والجزائر، ثم سدّد الرشق إلى دمشق (...) اللهم إنه فاعل بأمرك، فارفع



بيتر بروغل «انتصار الموت» (1562) (متحف برادو - مدريد) ▲

عنا الفاعل، وحاصل عند من شئت، فارفع عنا الحاصل».
ووفق الأرقام التقريبيّة التي أوردها الباحث الأميركيّ شيلدون توماس في كتابه «الأوبئة والتاريخ: المرض والقوة والإمبرياليّة»، فقد نجم عن أوّل اندلاع للطاعون في مصر خسائر بشريّة فادحة، ربّما بلغت ثلث السكّان تقريباً. وفيما كان تعداد البلاد حوالي ثمانية ملايين عام 1346م، انخفض العدد إلى نحو ثلاثة ملايين عام 1805، بعد أن نجح محمد علي والي مصر وقتئذ، في اتخاذ تدابير صحيّة صارمة بمعاونة نخبة من الأطباء الأوروبيّين أشهرهم الفرنسي أنطون كلوت، الذي عُرِفَ باسم الدكتور «كلوت بك». وأطلق المُختصون على هذه التدابير التي أدت في النهاية إلى انحسار الوباء «مفهوم النظام».
وفي القاهرة التي كان تعداد سكّانها يُقدَّر قبل ظهور الطاعون بنحو نصف مليون نسمة، وكانت أكبر مدن العالم من حيث التعداد آنذاك، قضى حوالي 200 ألف شخص موتاً على طريق القوافل بين القاهرة ومدينة بلبيس، جنوب شرق الدلتا، خلال الفترة من أكتوبر/تشرين الأول 1347 إلى يناير/كانون الثاني 1349م.
ومن الجوانب المُضيئة في تجربة الحياة تحت ظلّ الوباء آنذاك، في العالَم الإسلاميّ، العناية الشديدة التي أولاها العرب لموتاهم بالطاعون، رغم مخاطر العدوى. ويرصد المُؤرِّخ ابن تغري بردي في هذا الصدد، اعتناء العائلات القاهرية خلال عشرينيّات القرن الخامس عشر الميلادي بأعضائها المُتوفِّين، قائلاً: «لمّا عجز الناس عن دفن جثامين أمواتهم، صاروا يبيتون بها في المقابر. والحفّارون طول ليلتهم يحفرون، حيث عملوا حفائر كثيرة، وكان يُلقى في الحفرة منها بخلقٍ كثير من الموتى، بعد تغسيلهم كما ينبغي وأداء صلاة الجنائز عليهم. وهكذا، صار الناس في نهارهم وليلهم كلّه، يسعون

في طلب الغُسّال والأئمة والحمّالين وحائكي الأكفان».
وعلى النقيض من ذلك، مثلاً، ما ذكره الكاتِب الإيطاليّ جيوفاني بوكاتشيو، بشأن ما كان يجري في مدينة فلورنسا من ممارسات شائنة خلال الفترة نفسها، القرن الـ 15 الميلادي، حيث قال في كتابه الشهير «حكايات بوكاتشيو»: «لم يكن ثمّة أي احترام للموتى، كانت الجثث ملقاة على الطرقات تأكل منها الكلاب والطيور الجَارِحة. وإذا كان الميت ثريّاً أو محظوظاً يتمُّ دفنه، ولكن بلا طقوس كنسيِة، ولا شعائر دفن، فلم تكن الجثامين تُعامَل بالاحترام الذي نعامل به الآن ماعز نافقة»!
وفي سياقٍ مختلف، رصد الرحّالة البريطانيّ ريتشارد بيرتون، خلال رحلة قام بها إلى مصر إبان القرن الخامس عشر الميلادي، ووصلها أواخر أيام رمضان، كيف تعاطى المصريون مع الوباء بمنتهى البساطة، قائلاً: «الناس في القاهرة يحتفلون هذه الأيام بالعيد تحت ظلّ الطاعون، ولقد رأيت في كلّ شارع أرجوحة أطفال يؤمّها الصغار، وتعمّها البهجة، فيما يبتسم الأهالي السائرون في وجوه بعضهم بعضاً رغم كلّ شيء. إنهم ببساطة راضون بـ(المكتوب) كما يُقال هنا، وهي كلمة فريدة لن يفهمها الأوروبيّون، وتعني عدم الجزع مما كتبه الله في لوح الأقدار المسطور. بينما نحن في أوروبا نرتعب من مجرَّد ذكر الطاعون، ونظلّ متحصنين داخل قلاعنا الحصينة خشية الموت».
فيما يقول شيلدون توماس في كتابه المشار إليه: «خلال هجوم الطاعون اللعين بين عامي 1695 و1696م، حافظ القاهريون بشكلٍ دقيق على التصرُّف الأخلاقيّ المُتوقّع من أناس مؤمنين، متمسّكين بالأعمال الصالحة والقيم الرفيعة التي تحض عليها العقيدة الإسلاميّة، رغم أجواء الوباء. فكان الأهل والأصدقاء والجيران يزورون بصفةٍ منتظمة المُصابين بالطاعون، ويساعدون في إطعامهم وغسلهم، وكان الكثيرون يمدُّون يد المُساعدة بكلّ شهامة لأهل المُتوفَّى في طقوس التغسيل، ومن ثَمَّ يشيّعونهم للمقابر بصحبة مواكب كبيرة من المُعزّين».
وبحسب المُؤرِّخ «الجبرتي»، كان عددٌ كبيرٌ من الأمراء والأثرياء والأعيان يشاركون بأنفسهم، وبحماس منقطع النظير، في هذا العمل الخيري، ويساعدون بصفةٍ شخصيّة في أعمال الدفن، رغم بُعد المسافة إلى مقابر القاهرة الشرقيّة. كما كان هؤلاء المُقتدرون مالياً يمدُّون الفقراء بكلِّ ما قد يحتاجونه من مواد تطهير وتبخير و«استدخان»، أي تطهير الجو بالدخان، كنوعٍ من التضامُن الاجتماعيّ لمُواجهة وباء لا يُفرِّق بين غنيٍّ وفقير.

وجهان لوباءٍ واحد

كان لطاعون القرون الوسطى، الوباء الأكثر خطورةً وفتكاً في التاريخ، وجهان. الأول هو الوجه المأساوي، حيث لقيّ مئات الملايين حتفهم، وتناقص البشر بشكلٍ غير مسبوق، وفقدت حواضر كبرى وقتها مثل بغداد والقاهرة وروماً أعداداً كبيرة من سكّانها.
أمّا الوجه الثاني، الإيجابيّ، الذي لم يتطرَّق إليه المُؤرِّخون إلّا لماماً، فهو أن الوباء أعطى دفعات قوية للفتوحات الإسلاميّة آنذاك، وأسهم



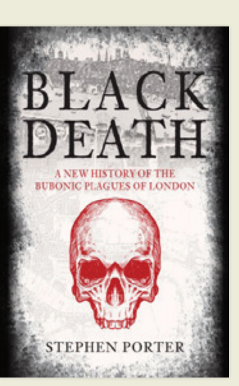
جوزيف مالورد وليم تورنر «الطاعون الخامس في مصر» ▲

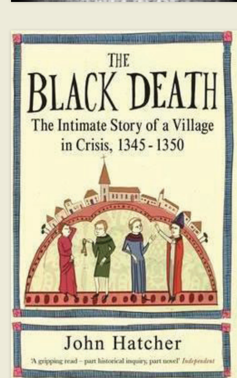
في نشر الإسلام عبر أراضٍ جديدة لم تكن تعرف شيئاً عن هذا الدين الحنيف، فضلاً عن إسهامه في هزيمة جيوش المغول، وكسر شوكتهم إلى حدٍّ بعيد.

وكان المغول همّ أول مَنْ استخدم الطاعون كـ«سلاحٍ بيولوجيّ» في التاريخ، حيث عمدوا أثناء حصار مدينة «كافا» الإيطاليّة إلى إلقاء جثث موتاهم الذين ماتوا بالطاعون داخل أسوار المدينة، مستخدمين «المجانيق»، لنشر الوباء بين سكّانها. ولكن مع استمرار الحصار نحو عام، وموت أعداد كبيرة منهم «مطعونين»، فضّل المغول الانسحاب بجيوشهم، فتمكّنت سفن مدينة جنوا من مغادرة «كافا» الموبوءة، والعودة أدراجها لنشر الوباء في إيطاليا.

ويُشير جوزيف بيرن إلى أن تأثيرات الأمراض الوبائيّة لم تكن مجهولة البتة في العالَم الإسلاميّ قبل العصر الوسيط، فقد أضعفت الجَائِحة الأولى لـ«الطاعون الدبلي» التي ضربت شرق البحر المُتوسط خلال القرنين السادس والسابع الميلاديّين، والمعروفة باسم «طاعون جستنيان»، كلاً من الإمبراطوريّتين الفارسيّة والبيزنطيّة (الرومانيّة الشرقيّة)، لحساب التوسُّع الحضاريّ العربيّ الإسلاميّ، وهو الأمر الذي اعتبره بعض المُستشرقين الكنسيين «لافتاً للانتباه»، لكنهم يجدون له تفسيراً معقولاً، وعدّوه مجرد «توافق قدري».

وفي كتابه «الفتوحات العربيّة في روايات المغلوبين»، يقول الباحث حسام عيتاني: «في الأجواء التي سادت العالَم قبل الفتح العربيّ، فإن الوباء الذي اجتاح الإمبراطوريّة البيزنطيّة من أقصاها إلى أقصاها، أدى دوراً شديد الأهمّية في تفريغ مناطق شاسعة من سكّانها في المشرق وآسيا الصغرى، وبالتالي خلق جو راجت فيه الأفكار القياميّة (نسبة إلى يوم القيامة)، مع الاستعداد لاستقبال مزيدٍ من الأحداث الكارثيّة»، وهو ما أدّى إلى تسهيل مُهمَّة الفاتحين العرب في التحليل الأخير.





من جهةٍ ثانية، يلحظ بعض المُؤرِّخين أنه في حين أوهن الطاعون جيوش إمارات أوروبا الصغيرة، وأفقدها عزيمتها بموت مئات الآلاف من جنودها، استعادت جيوش المماليك في مصر بعضاً من قوتها رغم الوباء، نظراً إلى تجذُّر «رؤية فريدة» من نوعها، وفق هؤلاء المُؤرِّخين، في الوعي الجمعيّ العربيّ الإسلاميّ، تعتبر الأوبئة قدراً مقدوراً، بل جنداً من جنود الله في الأرض، لا يمنع أبداً من مواصلة الحياة على المُستويات كافة، بما في ذلك السعي إلى فتوحات جديدة.

لذلك، مدَّت دولة المماليك سيطرتها على جزرٍ عدّة في البحر المتوسط خلال تلك الموجة الطاعونيّة، مستغلةً الفوضى الضاربة التي أعقبت الوباء في أوروبا. وحقَّق المماليك انتصاراتٍ كبيرة أبهرت العالَم وقتها ضد المغول، الذين نال منهم الوباء، بعد أن أسهموا بادئ الأمر في تفشيه عمداً على أطراف أوروبا.

وعلى الناحية الأخرى من العالَم، وسّعت بعض الممالك الإسلاميّة بالمثل نفوذها في أصقاع شرق آسيا، على حساب المغول، ونشرت الإسلام في ربوع جديدة من هذه المنطقة. وأحسنت بذلك استغلال الجَائِحة من أجل إنجاز فتوحات جديدة، كان من شأنها توسعة رقعة نفوذها السياسيّ والدينيّ والثقافيّ في أكبر نطاقٍ جغرافيٍّ ممكن. ■ **طايع الديب**

مئة عام من الحوار حول الشعر

القصيدة الخرساء تتكلَّم!

صرَّحَ أحمد عبد المعطي حجازي، بأن «القصيدة الخرساء» كانت مجرَّد رأي عامّ، نابع من القلق على مصير الشعر، ولكن، هل عنى بذلك أن قصيدة النثر قدَّمت ما يُبدِّد القلق بشأنها؟ وفي الوقت الذي تدَّعي فيه قصيدة النثر أنها الأكثر عصريّةً، يرى أصحاب التفعيلة أن قصيدتهم الأكثر تأثيراً في المجال العامّ، ويُقبل عليها القرّاء. وبينما يقرّ شعراء قصيدة النثر بخيانة روّادها، وغياب النقّاد، وتعنُّت الأكاديميين، وعدم استعداد القارئ العربي لتلقّيها، استطاعت أن تشغل سطراً في تاريخ حافل من الحوار حول الشعر.

لم يكن كتاب «الديوان» الشرارة الأولى التي أطلقها العقّاد والمازني في عشرينيّات القرن الماضي، بل كانت الأهمّ والأكثر تأثيراً، لعدّة أسباب: أوّلاً، لأنها سعت إلى تأسيس جمالية جديدة للقصيدة العربيّة. ثانياً، لأنها، في دعوتها للتخلُّص من أغراض الشعر القديم والمناداة بالوحدة العضوية للقصيدة؛ أرست دعائم ارتباط شرطيّ بين التمسُّك بالقديم والتأخُّر الفنّي، ويُمكن اعتبار أن هذا الديالكتيك ظلّ هو القائد للأجيال القادمة، حتى ضدّ العقّاد ورفاقه الذين فوجئوا بتيّار التحرُّر الجامح، فأنكروا أن تكون لهم يد فيه.

صحيح أن ثمّة محاولات ليست قليلة سبقت العقّاد، لتطوير القصيدة العربيّة وتخليصها من تقليديتها، وفتح آفاق أكبر لها، إلّا أن العقل العربي، في العشرينيّات، أحسَّ بعطشه للحوار الثّقافي، والذي شغل الشعر النصيبَ الأكبرَ منه على صفحات الجرائد والمجلّات، وطُرحت أسئلة حول ماهيّة الشعر، ودور الشاعر، وأغراض الشعر، ومدى اتِّصاله بالقديم وبالحياة المعاصرة. ومع الانغماس في الحداثة وما بعدها، صار اهتمام الأدباء بالحوار الثّقافي أقلّ ممّا كان عليه، وأصبح كلّ منهم منكفئاً على مفهومه الخاصّ للشعر، وإن لم تخلُ الساحة من مساجلات أدبيّة، إلّا أن ذلك الفتور النسبي في الشغف بالحوار حول الشعر زاد فرص التعددية الشعرية، كما جعل مفهوم الشعر؛ إمّا تصوُّراً شخصيّاً، أو تهويمات ذاتيّة.

الوحدة العضوية

أشار خليل مطران إلى أن القصيدة العربيّة القديمة تفتقد إلى الارتباط بين معانيها، وأن تنوُّع المضمون داخل القصيدة الواحدة، بلا تسلسل ولا ترابط يدعمان أركانها؛ يربك القارئ وصِلَته بالمعنى، ووصف ديوانه «الخليل» عام 1908م، بالشعر العصري، فهل كان عصرياً، بالفعل؟ يُحسب لمطران الوعي المُبكِّر بالوحدة العضوية، وفي عام 1909م، قال «العقّاد» بوحدة القصيدة، باعتبارها كائناً حيّاً، وشبَّه أصحاب مذهب وحدة البيت القديم، مثل حافظ إبراهيم، بمن «أخذ قطعة من الحرير وقطعة من المخمل وقطعة من الكتّان، وكلّ منها صالح لصنع كساء فاخر من نسجه ولونه، ولكنها إذا أجمعت على كساء واحد فتلك هي «مرقعية الدراويش»[1].

وهكذا، اتَّجهت القصيدة العربيّة إلى التركيز والتكثيف، والتخلُّص من العبارات الزائدة التي اعتنت باللفظ على حساب المعنى، ما أمكنها أن تلج مساحات من الجمال الذي اتَّكأ على الأخيلة عند الرومانسيين، وعلى النفس عند أدباء المهجر، وعلى الذهن عند «جماعة أبولو».

البحر الشعريّ

رغم تلك النقلة النوعية في مسار القصيدة العربيّة، لم تخرج عن التعريف القديم للشعر بأنه «كلامٌ مقفّى موزون». وسرعان ما شنّ شعراء ما بعد الحرب العالمية الثانية ثورة على الشقّ الأوَّل من التعريف وهو «القافية»، حيث اعتبروها تقييداً للخيال الشعري، وذلك لم يكن اختراعاً خالصاً، آنذاك، فهناك محاولات عديدة، في العصر الحديث، للخروج عن أوزان «الخليل»، منها «البارودي»، و«شوقي»[2]، ويضيف إليهم الدكتور محمَّد أبو الأنوار قصيدة مجهولة لطه حسين، نشرَها عام 1909م، بعنوان «آه لو عدل»[3]. ورغم أن هذه المحاولات الثلاث أشارت، ضمنيّاً، إلى رحابة موسيقى الشعر لاستيعاب أوزان جديدة غير خليلية، لكنها لم تكن الأولى من نوعها في تاريخ الشعر العربي، فقد خالفت بعض قصائد لعروة بن الورد وأميّة بن الصلت،




ابراهيم المازني▲



أحمد شوقي▲

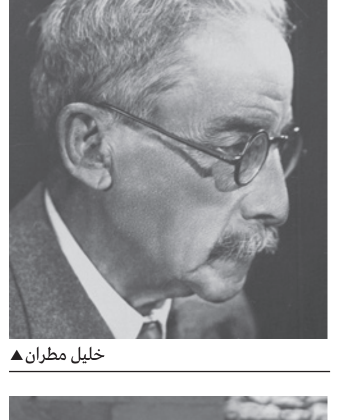
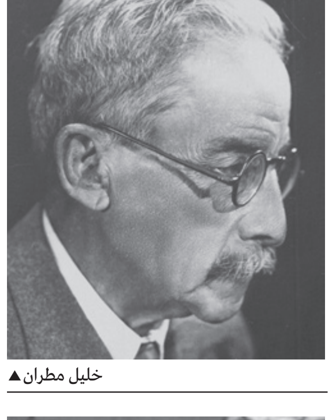
طه حسين▲



عباس العقاد▲

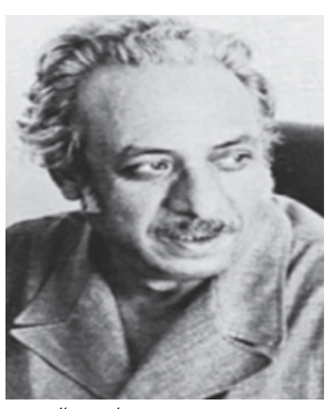


سوزان بيرنار▲

خليل مطران▲

أدونيس▲



صلاح عبد الصبور▲



شريف رزق▲



أحمد عبد المعطي حجازي▲

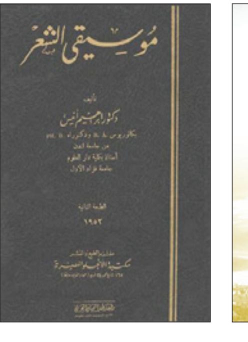
وعُبَيد بن الأبرص، الأوزانَ المعروفة، وقديماً قال أبو العتاهية: «أنا أكبر من العروض»، ولم يتمّ رعاية هذه المحاولات (القديمة أو المعاصرة) من قِبَل أصحابها، باعتبارها اتِّجاهاً لتحرير الشعر من بحور الخليل.
وبناءً على ذلك، سيظهر مصطلح «الشعر الحرّ»، للدلالة على تنوُّع البحور داخل القصيدة الواحدة، وفي مصر، يُعَدّ أحمد زكي أبو شادي صاحب بداية جادّة في كتابة الشعر الحرّ الذي لا يلتزم، في القصيدة، بوحدة البحر، بل نجد أربعة أوزان في قصيدة واحدة. ولم تكفِ قصائد «أبو شادي» كي تجعل الشعر حرَّاً من وجهة نظر الشباب المُنادين بالتحرُّر من كلّ إطار عروضي ملتزم، ما يجعل القصيدة أشبه بصيغ الشعر الأوروبي، إلّا أن النقّاد، في النصف الأوَّل من القرن العشرين، فصلوا تلك النماذج الشابّة عن «الشعر الحرّ» لأبي شادي، واعتبروا هذه القصيدة «شعراً منثوراً»، وهو المصطلح الذي سيتمّ تداوله طويلاً، حتى يُصبح، فيما بعد، «شعر التفعيلة»، والذي لمعت فيه أسماء كثيرة، منهم السياب، ونازك الملائكة، والبياتي، وغيرهم كثُر.
وقد كان العقّاد من أشدّ المُعارضين للشعر المنثور، لأنه نقض عمود الشعر، لدرجة أنه كان يحيل دواوين صلاح عبد الصبور، وعبد المعطي حجازي، من لجنة الشعر إلى النثر، لأنهم لم يلتزموا بعمود الشعر، واكتفوا بالتمسُّك بالوزن، ويتساءل: ألا يكون الكلام العادي موزوناً على عواهنه، فهل يجعله ذلك شعراً؟ ويردّ الفريقُ الآخر: هل يجعلُ «العروض» المنظومات، مثل ألفيّة ابن مالك، شعراً؟ ويظلّ تعريف الشعر شائكاً وعصيّاً، لعدّة أسباب: أوَّلها التعميم، وثانيها الفصل الحادّ بين الشكل والمضمون، وربَّما كانت هذه النقاط وغيرها -أيضاً- من العوائق التي وقفت طويلاً ضد نهوض مفهوم بنيويّ للشعر.
وقد نادى صلاح عبد الصبور ببناء الشعر، وعارض رأياً شاع، منذ الأربعينيات، في كتابات محمَّد غنيمي هلال، وأحمد الشايب، وغيرها، فحواه أن الشعر أساسه العاطفة، أمّا النثر فأساسه الفكر، وأشار إلى أن ماهيّة القصيدة، في ذاتها، كالإنسان؛ أي لها عقل وروح: «إذا طغى العقل كانت القصيدة عملاً غائياً مقصوداً لذاته، وإذا طغت الروح تصبحُ القصيدة لعباً ممتنعاً مستغنياً، بذاته، عن الغاية»[4].
ما إن عرّبَ «أدونيس» مصطلح «قصيدة النثر» لـ «سوزان برنار»، في مطلع الخمسينيات، وكأن الحمى قد انتشرت في المشهد الشعري كلّه، حتى اتَّجه الشباب إلى المناداة بالتخلُّص؛ ليس من الأغراض القديمة للشعر، ولا من البحور الخليلية، فحسب، بل التخلُّص من الوزن، تماماً! .
وسرعان ما تكتَّل ضدّ القصيدة الوليدة عددٌ من المتمرِّدين السابقين، منهم نازك الملائكة، ومن الأوائل العقّاد، غير أنه من الصعب الجزم بأن كلّ الشباب كانوا، آنذاك، منجذبين نحو هذه الشطحة الأدونسية بحسب تعبير محمود أمين العالم، الذي رأى، مُبكِّراً، أن القصيدة يمكن أن تحتاج إلى التخلُّص من الوزن، بعد أن تُقدِّم كلّ ما لديها في أوزانها المعروفة، ولكن ليس الآن.
وبينما حرصَ العقّاد على أن يكون محافظاً في الشعر، معتزّاً بهذه المحافظة، ورأى الخروج عليها انحلالاً وإفساداً، وانبرى يهاجم كُتّاب «شعر التفعيلة»، ويوجِّه لهم تجريحاً عنيفاً في الصحف، هنا وهناك؛

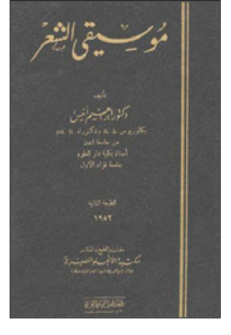












كان طه حسين يرى أنه «ليس على الشعراء بأس من أن يتحرَّروا من قيود الوزن والقافية، إذا نافرت أمزجتهم وطبائعهم، ولا يُطلب إليهم، في هذه الحرِّيّة، إلا أن يكونوا صادقين غير متكلِّفين، وصادرين عن أنفسهم غير مقلِّدين لهذا الشاعر الأجنبي أو ذاك، ومبدعين فيما ينشئون، غير مُسفِّين إلى سخف القول وما لا غناء فيه»[5].

ومع الزمن، أصبح المتمرِّدون في نظر العقّاد ورفاقه، مُحافظين في نظر «أدونيس» وأتباعه، ولم يتقبَّل شعراء التفعيلة قصيدة النثر، حتى وقت قريب، وأخذوا يناقشون أبرز إشكاليّاتها مثل المُصطلح، والإيقاع، والمعيار الجمالي، كما جاء في عدّة مقالات لأحمد عبد المعطي حجازي، بعنوان «قد أُفسد القول حتى أُحمدَ الصمم» والتي جُمعت، فيما بعد، في كتاب «قصيدة النثر أو القصيدة الخرساء».

قال صلاح عبد الصبور، في حوار مع جهاد فاضل: «ليسمّوها قصيدة نثر أو ليسمّوها شعراً منثوراً. أمّا أنا فلا أحبّ التسمية الأولى، ولكن كثيراً من أصوات الشعر المنثور تهزّني».

وأشار شريف رزق إلى أن «مصطلح قصيدة النثر ليس بعيداً عن هويّة هذا النوع الإشكالي، فهي قصيدة؛ لأنها تَبَنْيُنٌ شعري مقصود شعراً، في الأساس، اكتسبت التعريف بإضافتها إلى النثر، لأنه الحقل الذي تتشكّل في تربته، وتنبت في مكوِّناته في شكل منظَّم، وإذا كان النثر يُشير -معجميّاً- إلى التفريق والتبعثر، فإن القصيدة، هنا، هي النظام الصاعد في هذا الفضاء المُحتشد بالمتناثر في غير نظام»[6].

ربّما، يكون مفهوم الإيقاع من أكثر المفاهيم إشكالاً فيما يتعلَّق بالشعر، لأنه يتداخل مع مفهوم الوزن، خاصّةً إذا ما نظرنا إلى الإيقاع، باعتباره نقلة موسيقية من الشعر المعتمد على بحر محدَّد، إلى شعر التفعيلة. ويرى أصحاب عمود الشعر أن الإيقاع يتحقَّق من نظم التفعيلات في البيت الواحد، أمّا شعراء التفعيلة فيرون أن الإيقاع يتخلَّص من «سيمتريته» (الترتيب)، ويصبح «هارمونياً» (منسجماً) أكثر، عند الانتقال من نظم الأبيات والبحور إلى شعر التفعيلة، بما يتيح حرّيّة أكبر في حركة التفعيلات، وتنويع الإيقاع الموسيقي. ولكن، عندما تتخلَّص قصيدة النثر من الوزن، فهل معنى ذلك أنها قصيدة بلا إيقاع؟

حاول شريف رزق إيضاح أن قصيدة النثر، إذا هجرت الوزن العروضي، فهي لا تتخلّ عن إيقاعها الخاصّ[7]، منطلقاً من أن الإيقاع -بوصفه مصطلحاً فنيّاً- هو التنظيم، له حدوده وقوانينه في الشعر والنثر معاً، إذ يناط به تنظيم اللّغة ليسهل أداء وظائفها المُبتغاة. ولأن الشعر جزء من هذه اللّغة، يُعَدّ لغةً فوق اللّغة؛ بمعنى أنه يُوَظِّف اللّغة جماليّاً (فنيّاً) في مفارقة واضحة للمستوى المعياري لهذه اللّغة، فلغة الشعر «هي إعادة تنظيم للُّغة العاديّة». فالإيقاع هو الميزان، والميزان هو الإيقاع، والعلاقة بينهما كعلاقة العين والبصر.

وأشار أنسي الحاج إلى أن قصيدة النثر تحتوي على «وزن شخصي»، وأنها خارج الإيقاع الموسيقي، تماماً، «ولكن هذه الأوزان ليست أوزاناً صالحة للقياس عليها أو اعتمادها أو تقنينها»[8].

ويعزو بعض النقّاد هذه الخلافات بين شعراء قصيدة النثر، حول بعض المصطلحات والمفاهيم، عندما قرَّروا تحريرها، إلى عدم الوعي وعدم النضج الفنّي؛ ما يجعل القصيدة في مأزق إشكالي آخر، إلّا أنه، في حال غياب القدرة على القياس، هل يمكن أن ينهض أيّ معيار جمالي عامّ لهذه القصيدة؟

ومع ذلك، لم يُغفل شريف رزق حماسه إلى أن قصيدة النثر ستصبح متنَ الإبداع الشعري، وديوان العربيّة القادم، لأنها الأقدر على استيعاب متغيِّرات العصر، بلا قيود تحدّ من جموحها نحو أراضٍ وعرة من المعاني الإنسانية، التي حذَّرت القصيدة العربيّة من ولوجها، وهذا -بالضبط- ما أوضحه محمَّد آدم، «فقصيدة النثر جاءت نتيجة زواج المجتمع الرعوي والزراعي، واندماج ثقافة الصحراء ببلدان الحضارة القديمة».

وخلال العقدين الأخيرين، زاد إقبال الأجيال الجديدة على كتابة قصيدة النثر، واعتبرها روّادها نجاحاً ساحقاً لدعواهم، بينما رأى أصحاب القصيدة الموزونة ذلك خطراً على الشعر، حيث اختلط السمين بالغثّ، وصارت «قصيدة النثر» قِبلة للمدَّعين وأنصاف الموهوبين، كما أوضح الدكتور ماهر شفيق فريد: «لقد كنتُ من أكبر أنصار قصيدة النثر من حيث المبدأ، وقد كتبتُ على صفحاتِ «الأهرام»، منذ سنوات قلائل، أن المستقبل لقصيده النثر، ولكني أجدني، الآنَ، مضطرّاً إلى مراجعة موقفي، فلستُ أرى لها مُستقبلاً يُذكَر، وإنما أرى حاضراً بائساً، وماضياً فيه درر قليلة وخبثٌ كثير»[9].

ومؤخّراً، يصرح أحمد عبد المعطي حجازي، بأن «القصيدة الخرساء» كانت مجرَّد رأي عامّ، نابع من القلق على مصير الشعر.. ولكن، هل عنى بذلك أن قصيدة النثر قدَّمت ما يُبدِّد القلق بشأنها؟ وفي الوقت الذي تدَّعي فيه قصيدة النثر أنها الأكثر عصريّةً، يرى أصحاب التفعيلة أن قصيدتهم الأكثر تأثيراً في المجال العامّ، ويُقبل عليها القرّاء، وبينما يقرّ شعراء قصيدة النثر بخيانة روادها، وغياب النقّاد، وتعنُّت الأكاديميين، وعدم استعداد القارئ العربي لتلقّيها، استطاعت هي أن تشغل سطراً في تاريخ حافل من الحوار حول الشعر. ■ **محمَّد علّام**

الهوامش:

1 - أفيون الشعوب، عباس محمود العقاد، ص109، هنداوي للنشر، 2013م.

2 - موسيقى الشعر، إبراهيم أنيس، مكتبة الأنجلو المصريّة، 1965م، ص199.

3 - الحوار الأدبي حول الشعر، محمد أبو الأنوار، مكتبة الشباب، 1975م، ص690.

4 - حياتي في الشعر، صلاح عبد الصبور، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، 1995م، ص26.

5 - من أدبنا المعاصر، طه حسين، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، 2014، ص35 و36.

6 - آفاق الشعرية العربيّة الجديدة في قصيدة النثر، شريف رزق، دار الكفاح للنشر والتوزيع، 2015م.

7 - آفاق الشعرية العربيّة الجديدة في قصيدة النثر، شريف رزق، دار الكفاح للنشر والتوزيع، 2015م. ص40.

8 - مجلّة «الجديد»، فبراير، 2019م.

9 - قصيدة النثر أو القصيدة الخرساء، أحمد عبد المعطي حجازي، 2008م، ص186.


كتاب الدوحة


دولة قطر
وزارة الثقافة والرياضة


ميشيل بوتور
بحوث
في الرّوَاية الجَديدة
ترجمة:
فريد أنطونيوس
كتاب الدوحة


مُعاوية مُحمّد نور
بيْن ثقافتيْن
مقالات وقصص


ألبيرطو مانغيل
مع بورخيس
ترجمة:
إبراهيم الخطيب


حكايات
من لافونتين
اختارها وترجمها
جبرا إبراهيم جبرا


أجراس
أكتوبر
مختارات من الشعر الروسي


الذبابة
جورج لانغلان
ترجمة: خليفة هزّاع
كتاب الدوحة


الرواية الجديدة
والواقع
ناتالي ساروت
آلان روب غرييه
لوسيان جولدمان
جينفياف مويلو
ترجمة:
رشيد بنحدو


غزلان الليل
حكاياتٌ أمازيغيّة
جمعها: إميل لاوست
ترجم منها: إدريس الملياني
كتاب الدوحة


خُوان مَانويل رُوكَا
صَانِعُ المَرَايَا
مختارات شعرية
ترجمة: خالد الريسوني
كتاب الدوحة


أحمد الصفريوي
صندوق
العجائب
رواية
ترجمة
رشيد مرون
كتاب الدوحة


كارلوني و فيلو
النقد الأدبي
ترجمة
كيتي سالم
كتاب الدوحة

صورة نوفاك دجوكوفيتش

شعرية اللاتوازن

اعتدتُ متابعةَ دورة رولان غاروس الدوليّة لكرة المضرب، في المقهى، كما هو الشأن بالنسبة إلى بعض فعاليّات كأس العالَم لكرة القدم أو الألعاب الأولمبيّة أو طواف فرنسا للدرّاجات، استمتاعاً بذلك «الطقس الجماعيّ» الذي تمّحي خلاله الفوارق، فإذا الجميع واحد، وإذا هذا الواحد يعثر لساعاتٍ معدودة، على إكسير مضادّ لدوافع الإحباط المحيطة به من كلّ جانب. إكسير لا يُنسيه مشاغله وأعباء حياته اليوميّة، بل يمنحه جرعة أوكسجين تتيح له تجديد القُوَى والاستمرار في المُقاومة.



آدم فتحي

إلّا أنّ الأمر اختلف هذه السنة. تمّ تعليق المُنافسات الاحترافيّة للعبة التنس منذ شهر مارس/آذار 2020 في جملة ما تمّ تعليقه من أنشطة ثقافيّة ورياضيّة. وأرجئت دورة رولان غاروس إلى هذا الشهر. ولا أدري حتّى كتابة هذهِ السطور إنْ لم يكن الإرجاء آيلاً إلى إلغاء. وليس من شكٍّ في أنّ هذا الوضع أفقد العاملين في مجال الرياضة، شأنهم شأن العاملين في مجال الثقافة، توازُنَهم الماديّ والاجتماعيّ. إضافةً إلى تأثيره في التوازن المعنويّ للملايين من «متلقّي» الشيء الثقافيّ والرياضيّ في جميع أنحاء العالَم.

ذاكَ ما يبدو، للأسف، بعيداً عن إدراك الكثيرين الذين لا يرون في الشيء الثقافيّ أو الرياضيّ إلّا المردود الماديّ أو الجانب التسلويّ الاستهلاكيّ. ناسين أنّ الإنسان محتاج إلى «خُبْزٍ» آخر لا تجود به إلّا المواعيد «الكيفيّة» مع الإبداع، كقراءة كتاب أو حضور عرضٍ فنيّ أو الفرجة على تظاهرة رياضيّة. وهو ما يفهمه المواطن الكادح البسيط، بعفويّته المُعتادة، التي تجعله يشعر بفقدان التوازن لغياب تلك «المواعيد»، فإذا هو يصنع من ذلك «الفقدان» نوعاً من التوازن القائم على اللاتوازن. الأمر الذي قد يُصبح غداً الأصل والقاعدة في استراتيجية تعامُلِنَا مع الواقع الجديد.

والحقّ أنّ هذه الفكرة تحتاج إلى شيء من الدعم، وليس من دعمٍ أفضل ممّا تؤكّده لعبة التنس نفسُها، خاصّة حين نقارن بينَ لاعبين مثل بورغ وشانغ، أو دجوكوفيتش وفيديرار. وهي فرصة كي أقول ما أريد قوله في هذا الأخير.

قرّر نوفاك دجوكوفيتش، اللاعب الصربيّ المُتوَّج بـ 17 لقباً في البطولات الكبرى، أن «ينتصر» على الكورونا بمفرده، وأن ينظّم دوراتٍ استعراضيّة في البلقان، مستخفّاً بتعليمات التباعُد الاجتماعيّ، معتقداً أنّ فيروس «كوفيد - 19»، العدوّ الأوّل للصحّة العالميّة في هذه الأشهر الغريبة الموسومة بالعزل والحجْر، لن يصمد أمام «رغبات» بطل التنس المُصنَّف الأوّل عالميّاً. والنتيجة: إلغاء الدورات بعد تفشّي الفيروس في ثلاثة لاعبين مشاركين فيها، إضافة إلى دجوكوفيتش نفسِه. تعرَّض دجوكوفيتش إلى انتقاداتٍ كثيرة في أعقاب هذه المُبادرة الفاشلة. قِيل إنّه اتّخذ «قراراً غبيّاً» بتنظيم هذه الدورات في مثل هذه المرحلة الحرجة. قِيل إنّه فشل كمنظِّم في اتّخاذ تدابير السلامة اللازمة. لمّح الكثيرون إلى ما مارسته العلاماتُ التجاريّة الداعمةُ من «ضغطٍ» كي لا تستمرّ في تمويل اللاعبين دون أن يكونوا مرئيّين بما يكفي. الأمر الذي رجّح لدى الكثيرين أنّ الغاية من مثل هذه المخاطرة كانت منفعيّة بامتياز، ولا علاقة لها بالرياضة. بينما ألحّ هو على «حُسْنِ نواياه»، مؤكّداً أنّ الهدف من هذه البطولة لم يكن سوى «تعزيز علاقات التآزر بين الشعوب ونَشْر رسالة تضامن في كلّ أنحاء المنطقة».

ما يهمّني في سياق الحال هو أنّ هذا اللاعب تعامَلَ مع الفيروس تعامُلَ الطفل المُدلّل الذي لا يُردُّ له طلب. بل لعلّه لم يخرج في تعامُله مع الفيروس عن نهجه في التعامُل مع اللعبة نفسِها. نهج يواجه القوّة بالقوّة والضربة الكاسحة بضربةٍ أكثر اكتساحاً. اعتاد «البطل» أن يتغلّب على منافسيه بجاهزيّة بدنيّة وسيكولوجيّة، تتيح له أن يواجه إرادة هشّةً بإرادة صلْبة، وأعصاباً متوتّرة بأعصابٍ من حديد، و«يداً مرتعشة» برباطة جأش. ولعلّه لم يحقّق أكثر انتصاراته لأنّه الأفضل كلاعب، بل لأنّه الأقدر على الصمود إلى أن يفقد منافسوه توازُنَهم، بينما هو ثابتٌ متماسكٌ محافظ على توازنه. لكنّه لم ينتبه هذه المرّة إلى أنّه أمام عدوٍّ من نوع آخر، لا أعصاب له أصلاً، وقد لا يتاح الانتصارُ عليه إلّا بجرعةٍ من فقدان التوازُن.

لا أحد أقرب من لاعب التنس المُبدع إلى الشاعر والموسيقيّ؛ مثلهما هو، جسد هشّ لا منافس له في النهاية، ولا ملعب سوى نفسه وزمنه، ولا «مضرب» له سوى لغته، بها يحاول أن يصبح أجدر بشرطه الإنسانيّ، لعلّه ينتصر شيئاً مَا حين يتعلّم كيف يواجه هزائمه بروح انتصاريّة.

الشاعرُ كامنٌ في لغته. الآلةُ جزءٌ من جسد العازف. المضربُ امتدادٌ ليد اللاعب. هكذا يتحقّق ما يسمّيه ميشونيك التحامَ الفكر بالحياة. في كلّ حركة من حركات لاعب التنس أو العازف أو الشاعر نحن أمام بشرٍ لا يكتفي بتقديم عرض أو باقتراح عملٍ فنّي، بل نحن أمام إنسانٍ

يـروي لنـا حياتـه، فـي عمقهـا.
خواطـر مـا انفكّـت تراودنـي كلّمـا فـاز رودجـر فيديـرار بـدورة مـن الـدورات الكبـرى. فـإذا أنـا أجـد لفـوزه طعـم الثـأر مـن بعـض مـا يعـجّ بـه كوكبنـا مـن هزائـم، بعـد أن تربّـع علـى العـرش الاقتصـاديّ حيتـان المضاربـة وتوحّشـت السياسـة ولـم يعـد الزمـن ملائمـاً لغانـدي ولا حتـى لأرسـين لوبيـن، وانقرض نسـل سـنغور وماندیـلا...
قبـل فيديـرار «توحّشَـتْ» لعبـة التنـس. انسـحبت الرشـاقةُ والرهافـة والخفّة والـذكاء ليحضـر هيلمـانُ القـوّة والجبـروت. حتـى كادت أصـوات اللاعبيـن مـع كلّ ضربـة تشـبه زئيـر أسـد وهـو ينهـش فريسـته: هاننـن... اغغغـغ... اخخخـخ...
قبـل فيديـرار تربّعـت علـى المشـهد صـورة نمطيّـة شرسـة لنجـم التنـس «الفُتُـوّة». صـورة الذئـب القاتـل ذي الضربـات السـاحقة والنظـرات الشـبيهة بالشـماريخ الناريّـة واللغـة الحربيّـة وصرخـات الحطّـاب وهـو يهـوي علـى الجـذوع بفأسـه.
غـاب اللعـب أو كاد بانسـحاب سـامبراس وسـاباتيني وغـراف ليتربّـع علـى المشـهد روديك والأختان ويليامس، فإذا نحن نُفجع في الجمال والهشاشـة والنحلـة والفراشـة، وإذا نحـن نتفـرّج علـى مرتزقـة أشـرس مـن «الغلادياتور» القدامـى، لا صلـة لهـم بمتعـة اللعـب وليـس البقـاء فيهـم للأكثـر إبداعـاً وذكاءً، بـل هـو للأعنـف والأشـرس.
حتـى جـاء فيديـرار (شـبيهنا) ليرجـع بنـا إلـى زمـن التنس كشـعر وموسـيقى، مؤكِّـداً لنـا (مثـل محمـد علـي) أنّ النحلـة أقـوى مـن الثـور، وأنّ الكفـاءة هـي الأصـل، وأنّ لقـوّة الحجّـة فرصـة أمـام حجّـة القـوّة، وأننـا نسـتطيع أن نحلـم بواقعيـة، وأن نذهـب بواقعنـا إلـى أقصـى الحلـم، إذا نحـن اجتهدنـا وحافظنا علـى روحنـا المُقاوِمـة، وعرفنـا كيـف نجعـل الأمـر نفسـه يحدث في السياسـة والاقتصاد.
تابعـتُ الكثيـر مـن عمالقـة التنـس مثـل بـورغ ومـاك انـرو ولنـدل وأغاسـي وغيرهـم. ثمّـة فـي انتصاراتهـم شـيء ممّـا ذهـب إليـه فرويـد فـي نـصٍّ لـه بعنـوان «La sexualité et le tennis»، يقـول لـك بصلـف إنهـم انتصـروا علـى الجميـع وعليـك أنـت تحديـداً.
أمّـا فيديـرار فانتصـاره مهمـوس، حيـيّ، يخـرج بالجسـد مـن «جنسـانيّته» الضيّقـة إلـى إنسـانيّته الرحبـة، ليقـول لـك إنّـه انتصارك أنـت قبـل أن يكـون انتصـاره هـو، وإنّـه طقـس خـارج منطـق الانتصـار أصـلاً، يحتفـي بالحـب والمجانيّـة والجمـال معيـداً اللعبـة إلـى جوهـر هويّتهـا كمدرسـة لتعليـم «التمـدّن» وترسـيخ مبـادئ «الحـوار» و«اللياقـة» و«احتـرام الآخـر».
إنّ فـي أسـلوب فيديـرار مـا يشـبه الارتجـال فـي الموسـيقى. ذلـك النـوع مـن التحليـق المغامـر المؤسَّـس علـى إعـدادٍ مُحْكَـم يتيـح للحريّـة أن تكـون غيـر الفوضـى والاعتبـاط، ويتيـح للمغنّـي أو العـازف (أو اللاعـب) إبـداع شـبكة من الأصـوات (والحـركات) قـادرة علـى إدهـاش الآخـر انطلاقـاً مـن قدرتهـا علـى إدهـاش صاحبهـا نفسـه.
فـإذا نحـن أمـام نسـيج تأتلـف مفرداتـه وتختلـف لتمنحنـا فـي كلّ لحظـة فرصـة للعثـور علـى شـيء مفاجئ يجـدِّد صاحبـه ويجـدِّد «اللعبـة» ويجدِّدنا فـي الوقـت نفسـه، وإذا نحـن مشـدودون إلـى كيـانٍ خفـيّ بحبـالٍ خفيّـة، فـي انتظـار «القفلـة» المخلّصـة، وكأنّنـا نـكاد نقـع ونسـقط لـولا أنّ شـيئاً مـا، علـى حافـة الهاويـة والسـقوط، يجعلنـا نقـوم فـي اللحظـة الأخيـرة بالحركـة الضروريّـة لاسـتعادة التـوازن مـن فوهـة «اللاتـوازن».
هل الشعر غير هذا التوازن في «اللا - توازن» وبه؟
يدخـل دجوكوفيتـش، فـي المُقابـل، مبارياتـه وكأنـه آلـة مبرمجـة لا حيـاد لهـا عـن برنامجهـا. وكأنّـه أحـد أولئـك النظّاميـن المطمئنّيـن إلـى قوالبهـم الجاهـزة. بينمـا نـرى فيديـرار يبحث في الشكّ والحيرة، وخـلال رحلـة البحث تتفتّـح روح الفـنّ فيـه فيبـدع ويسـتنبط متقاسـماً كلّ ذلـك معنـا، متعـدِّداً وواحـداً فـي تعـدُّده، حكيمـاً لا يلعـن الطفـل فيـه، رجـلاً لا يلعن المـرأة فيه، شـاعراً لا يلعـن الناثـر فيـه.
ولعـلّ القصيـدة تتحقّـق فيـه مـن خـلال «لا تـوازن» شـكلِها الباحـثِ أبـداً عـن توازنـه، دون أن يُفقدهـا حضـورُ النثـر انتماءهـا إلـى الشـعر، مثلمـا يتحقّـق تـوازن الذكـورة والأنوثـة فـي الرجـل والمـرأة دون أن يكـفّ كلاهمـا عـن أن يكـون ذاتـه.
ذاك هو بطل التنس المُبدع.
ذاك هو الشاعر والمُوسيقيّ.
ذاك هو المُتغلّبُ على كلِّ فيروس في المُستقبل.
إنسـان يحقّـق توازُنَـه فـي العالَـم بالرغم عن انعـدام التوازن وبفضلـه، مرتقياً بهذا «اللاتوازن» إلى مستوى الشعريّة.
جسـد هـشّ يلعـب بنفسـه مـع الزمـن وفيـه، ولا «مضـرب» لـه سـوى لغتـه، بهـا يحـاول أن يصنـع مـن ضعفـه قـوّة، لعلّـه ينتصـر شيئاً مـا، حيـن يتعلّـم أن ينتصـر علـى نفسـه.


دولة قطر
وزارة الثقافة والرياضة


الدوحة
زيغمونت باوْمان
العيش مع اللا بديل


الدوحة
فنّ القول وسلطته..


الدوحة
نحن واليوتيوب
كانتشار العدوى أو أبعد!


الدوحة
الأدبُ الرّقميّ
كرنڤال
الفاجعة!


الدوحة
ما فاز إلّا النُّوَّم!


الدوحة


الدوحة
الحياة اللامتوقَّعة للأماكن


الدوحة
العبودية مستمرة
لقاءات مستحيلة!
موتُ الموظَّف!


الدوحة
مواقف المثقفين
الفقدان الطوعي للحميمية!


الدوحة
مجتمع الوجـــــه!


الدوحة
التذوُّق الأدبيّ



www.dohamagazine.qa